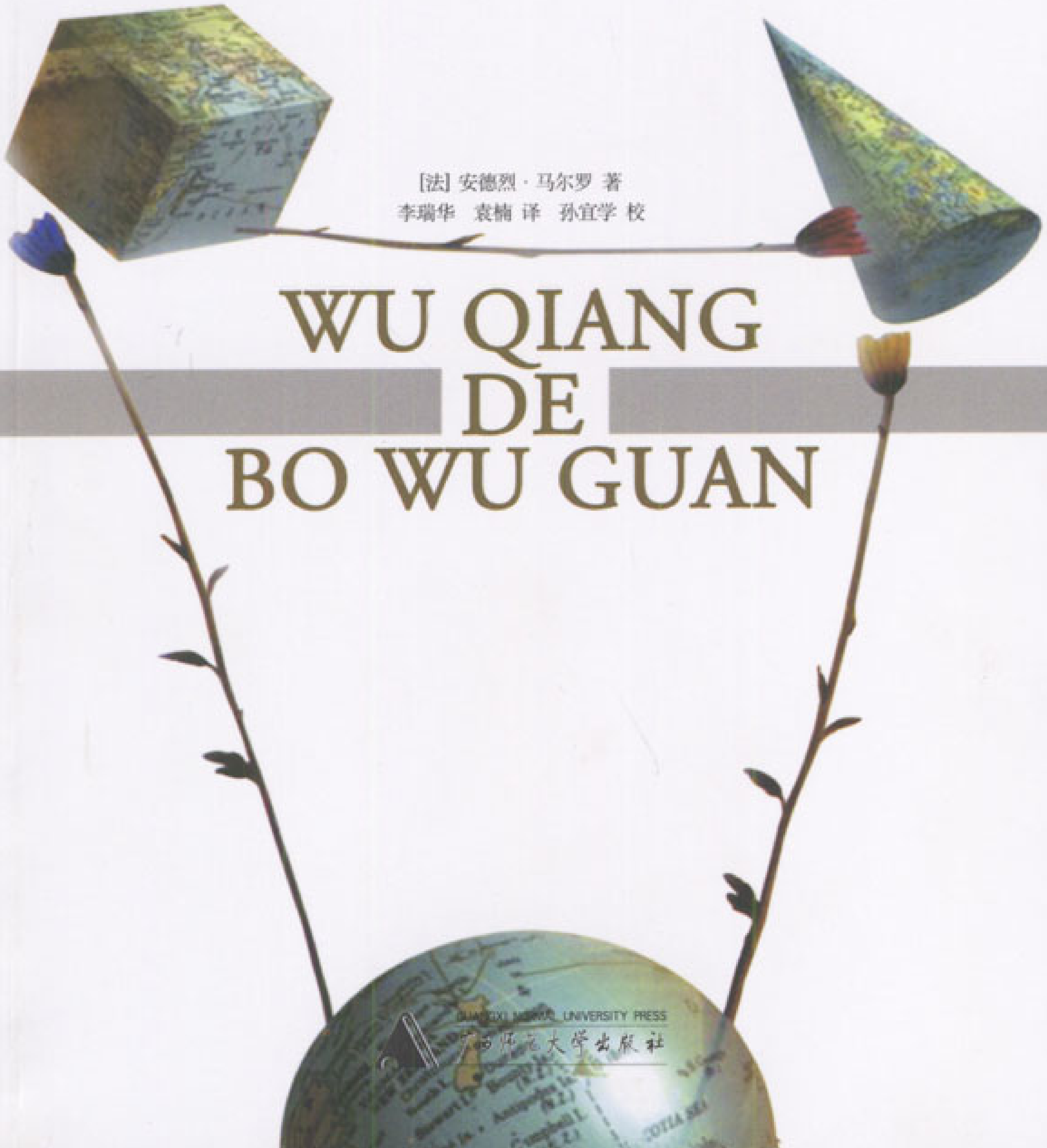
无墙的博物馆

——艺术史——

（插图珍藏本）



[法] 安德烈·马尔罗 著
李瑞华　袁楠 译　孙宜学 校

WU QIANG DE BO WU GUAN

SHANGHAI LITERATURE AND ART UNIVERSITY PRESS
上海文艺大学出版社

无墙的博物馆

艺术史

（插图珍藏本）

[法] 安德烈·马尔罗 著
李瑞华 袁楠 译 孙宜学 校

WU QIANG DE BO WU GUAN

广西师范大学出版社
·桂林·

图书在版编目(CIP)数据

无墙的博物馆/(法)安德烈·马尔罗著;李瑞华,袁楠译.
—桂林:广西师范大学出版社,2001.12
(雅典娜思想译丛)
书名原文:Museum Without Walls
ISBN 7-5633-3378-9/J·110

Ⅰ.无… Ⅱ.①安…②李…③袁… Ⅲ.艺术理论—研究
Ⅳ.J0

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2001)第 075661 号

广西师范大学出版社出版发行
(桂林市中华路 36 号 邮政编码:541001
网址:www.bbtpress.com)
出版人:萧启明
全国新华书店经销
发行热线:010-64284815
山东新华印刷厂印刷
(山东省济南市经十路 125 号 邮政编码:250001)
开本:965mm×1 270mm 1/32
印张:7 字数:83 千字
2001 年 12 月第 1 版 2001 年 12 月第 1 次印刷
印数:0 001~10 000 定价:39.80 元

如发现印装质量问题,影响阅读,请与印刷厂联系调换。

内容简介

本书描述了自中世纪以来，绘画和雕塑所经历的一系列变化；同时说明了现代考古学、现代摄影术和世界文化的传播，在我们艺术知识的丰富过程中所起的作用。作者通过对艺术的深层阐释，把一些观众看来“无法理喻”的艺术品变成一幅幅清晰的图像，使我们对艺术的理解成为可能。

责任编辑 / 于惠平
装帧设计 / 曹 琦
正文排版 / 肖 敏

1. 《狱中记》
（英）奥斯卡·王尔德
2. 《人，诗意地安居——海德格尔语要》
（德）海德格尔
3. 《永恒的流放——德国流亡知识分子》
（美）马丁·杰伊
4. 《时髦的身体：时尚，服装和现代社会理论》
（英）乔安娜·安特维斯托
5. 《1963年的格林尼治村——先锋派表演和欢乐的身体》
（美）萨利·巴恩斯
6. 《资本主义的诞生——对古典政治经济学的一种诠释》
（英）迈克尔·佩罗曼
7. 《文艺复兴——艺术与诗的研究》（插图珍藏本）
（英）沃尔特·佩特
8. 《人之子——耶稣》（插图珍藏本）
（德）艾米尔·路德维希
9. 《悲剧的诞生》（插图珍藏本）
（德）尼采
10. 《罗丹论》（插图珍藏本）
（奥）里尔克
11. 《一个后现代主义者的谋杀》（插图珍藏本）
（美）阿瑟·A.伯格
12. 《无墙的博物馆——艺术史》（插图珍藏本）
（法）安德烈·马尔罗
13. 《杜尚访谈录》（插图珍藏本）
（法）卡巴内
14. 《欧洲现代画派画论》（插图珍藏本）
（德）瓦尔特·赫斯

雅典娜思想译丛

丛书策划　呼延华　楚尘

序

孙宜学

安德烈·马尔罗(Andre Malraux, 1901～1976)是当代法国著名作家，也是一位卓有成就的政治家。他1901年11月3日生于巴黎，早年就读于东方语言学校，年轻时曾当过小出版商的助手。从1920年起，他开始在左派文艺刊物《行动》上发表评论文章，并因此结识了一些著名作家、批评家，逐渐形成了自己的文学观、艺术观。1921年发表第一部诗体小说《纸月亮》，文笔细腻，叙述生动，他开始引起文坛注意。1923年他漫游柬埔寨、越南、中国等地，曾在柬埔寨丛林中寻找一座寺庙废墟，并从那里运出一批石雕，结果被法国殖民地当局指控为“掠夺文物”，在案件审理过程中，他对殖民主义统治有了新的认识，开始同情殖民地人民。后在西贡创办报纸《印度支那》，主张“法安(南)亲善”，半年后停刊。1926年初他回到巴黎，著有《西方的诱惑》，论述东西方的文明及价值观。他曾加入文学团体“新法兰西评论”。1928至1933年间，他关于亚洲的3部小说《征服者》(1928)、《王家大道》(1930)、《人类的命运》(1933)相继问世。《征服者》以1925年中国省港工人大罢工为题材，获联合文学奖；《王家大道》叙述一探险家在柬埔寨丛林寻找古代庙宇的故事；《人类的命运》描写1927年上海工人举行武装起义，配合北伐军攻占上海，以及汉口工人运动被蒋介石镇压的事件。这两部小说都以中国现代历史为背景，但作者却把工人运动的组织领导者大多写成外国人，违背历史真实。这两部小说获得了龚古尔奖金。

1933年希特勒上台，马尔罗积极投入国际反法西斯斗争。他出席了1934年在莫斯科召开的全苏第一次作家代表大会；与纪德等人一起参加了援救遭受德国法西斯迫害的台尔曼、季米特洛夫的群众运动。他于1935年发表小说《可鄙的时代》，在小说序言中表达了赞成共产主义的观点。1937年西班牙内战爆发，马尔罗为西班牙共和国军队提供了一批战斗机，在马德里创建了一支国际飞行中队，自任队长，并多次参加飞行。1937年底，他发表以西班牙内战为背景的长篇小说《希望》，表达了他对革命战争所提出的理想与现实、目的与手段、友情与纪律等一系列问题的观点，赞扬西班牙人民的正义斗争。1939年马尔罗加入法国装甲部队，1940年受伤被俘，后逃出俘虏营。这时期他所创作的半自传体小说《阿尔滕堡的胡桃树》(1943)正是他情绪低落与平静生活的产物，作品失去了以往的革命色彩，趋向于抽象的哲理论说。1944年春，他化名“伯尔瑞上校”，参加佩里格地区抵抗运动游击队，

受伤被捕，德军撤退后出狱。同年，他还组织并指挥了“阿尔萨斯—洛林旅”配合正规军参加解放阿尔萨斯的战役。

第二次世界大战后，马尔罗成为戴高乐的忠实追随者，是法兰西人民联盟主要领导人之一，曾任政府情报部长和文化部长。这一时期他著有《沉默的声音》(1952)、《想像中的世界雕塑博物馆》(1952、1954）和《诸神的变异》等书，从美学角度继续探讨关于人的状况的哲理主题，在文艺领域颇具影响。他晚年写有风格独特的回忆录《反回忆录》、《被砍伐的橡胶树》、文艺论著《艺术心理学》(3卷)等几部艺术著作。1965年他曾代表戴高乐总统访问中国。

《无墙的博物馆》的前身是《沉默的声音》的第一卷，但又经过了马尔罗认真细致，甚至可以说是根本上的改写和扩充，成了一部富有才华、灵感奔涌、博大深邃的艺术史著作，这是一部后人很难超越的著作，因为它几乎将世界上的各种艺术形式、各个风格迥异的艺术家，甚至很多著名或不著名的艺术作品都囊括在自己这部并不宏大的小书之中，但作者又决不是机械无趣地满足于对事实或现象的叙述，他充分运用了自己的想像：一座座固定的雕塑因他的想像而神采飞扬，兴奋游走；历史上一个个已逝的艺术风格、流派因他的想像而宛如一幅缓缓展开的画卷，把读者包裹其中，其乐融融；一幅幅已有定论或尚无人所知、所重视的绘画，甚至一扇教堂的彩绘玻璃窗，也从尘封多年的尘垢中放射出自己的艺术之光。想像使这部书成了一座名副其实的无墙的博物馆，也可以说作者将世界艺术看成了一座博物馆，一切艺术都在其中占有了一个位置，当它在你眼前缓缓展开时，你也许会觉得头晕目眩、震耳欲聋、惊奇万分……但你最后还不得不做出结论：马尔罗的艺术史不仅是其最佳作品之一，也是我们时代真正伟大的著述之一。

《无墙的博物馆》当然不是仅仅靠想像来谈艺术，其最核心的内容是描述了自中世纪以来，绘画和雕塑经历了怎样的变化，而且描述了我们的艺术知识借助于现代考古学、现代摄影技术和世界文化的传播，是如何得到极大丰富的，以及这一丰富如何改变了我们的艺术概念。通过表明我们对于自身所知道的“艺术”事业的理解具有何等的革命性，通过将我们的这种理解同各种传统的和非西方的概念相比较，马尔罗把我们大多数人甚至无法正视的东西描绘成了一幅清晰的图像——那就是我们根深蒂固的思维习惯。艺术革命此时又成了人自身革命的媒介和战场。

可以说马尔罗创作了一部出色而富有启发性的著作，它探询了所有艺术的意义，具有巨大的哲学和道德意义——它是人类寻求表现手段征途上的一个里程碑，将以其无可比拟的权威性永远屹立在艺术探索的艰难行程上，也将在它自己所创造的“无墙的博物馆”中占据永恒的一席之地。

目　录

序 ……1

引　言 ……1

第一章 ……7

第二章 ……33

第三章 ……79

第四章 ……133

图版目录 ……209

引 言

罗马式的十字架不会被同时代人认为是一件雕塑作品，契马布埃的《圣母》也不会被同时代人看做一幅画，甚至菲迪亚斯的《雅典娜》最初也不是一尊雕像。

如今，我们在接触艺术作品时，艺术博物馆扮演了如此必要的角色，以至于我们都很难意识到，过去或现在，在那些不知现代欧洲文明为何物的国度，博物馆根本就不存在。即使在西方世界，它们存在的时间也仅仅只有200年。它们在19世纪的艺术生活中占据着非常重要的地位，在我们今天的生活中也占有极其重要的分量，以至于我们忘了它们已将一种全新的对于艺术作品的态度强加给了观众。它们已经使自己收集起来的作品脱离了最初的功能，甚至把肖像也转变成了"绘画"。尽管一座恺撒胸像或一座查理五世的骑马像对我们来说仍代表了恺撒或查理皇帝，《奥利瓦雷斯伯爵》却已经成了纯粹的委拉斯凯兹作品。我们还关心《戴头盔的人》或《戴手套的人》在现实生活中是谁吗？对我们来说，它们的名字是伦勃朗和提香。肖像已不再把与某人相像作为最初目的。一直到19世纪，艺术作品都主要是对某种现实或想像事物的再现。只有在艺术家的眼中，绘画才是专门的绘画。对他来说，绘画甚至还是诗歌的一种形式。博物馆的作用就是使人忘掉几乎每一幅肖像（甚至是梦中人物的肖像）的模特，并剥离艺术作品的功能。它取消

引-1 路易·托吉
伯吉女士，法兰斯瓦·巴塞勒尔·伯吉·度·费将军之妻

帕拉狄昂的意义，取消圣徒与救世主的意义；排除对神圣性的联想，排除有关装饰与财富的特性，以及有关相似或想像的特性。它向观者呈现出不同于事物本身的事物的形象，并在这种不同中找到这些形象存在的理由。它是各种变形（metamorphoses）的汇聚之所。

艺术博物馆之所以在亚洲出现得那么晚（甚至是在欧洲的影响与资助下才出现的），是因为对亚洲人、特别是对远东人来说，艺术沉思与画廊是水火不相容的。在中国，只有完全占有才能充分欣赏一幅艺术作品，除非涉及到宗教艺术时才例外。这种欣赏首先必须使它们与世隔绝。绘画不是被展览的，而是要在一位处于良好优雅状态的艺术爱好者面前打

引-2　路易·托卡
玛丽·勒荷琳斯卡，法国皇后、路易十五之妻

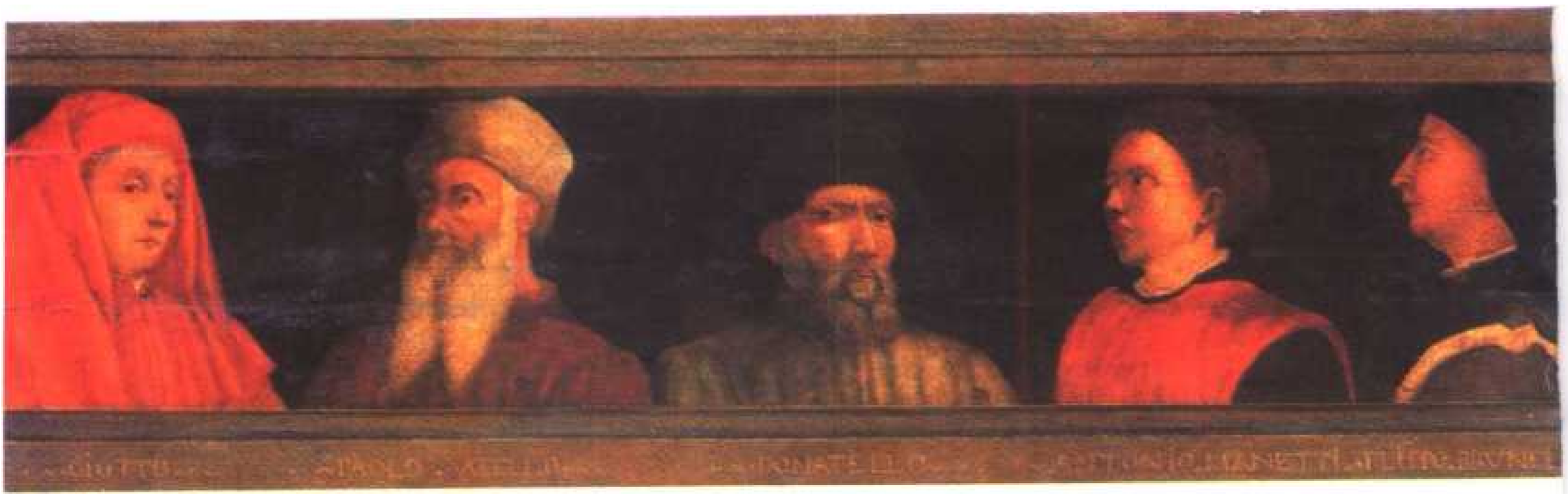
引-3 米开朗琪罗　摩西

开：其作用是加深和促进他与宇宙的交流。将艺术作品相互进行比较是一项智力活动，它与独自就能使沉思成为可能的放松状态直接对立。在亚洲人眼中，博物馆也许是一个求学与授业的场所，除此而外，它就不过是一阕荒唐的合奏，各种矛盾的主题融合与混杂在一个无穷无尽的系列组曲之中。

在一个多世纪里，我们同艺术的接触已变得越来越理智化。博物馆促使人们比较它所集中起来的各种世界表现形式，并迫使我们去探询是什么使它们走到了一起。一系列似乎彼此冲突的流派，在单纯的“视觉快乐”之上，增加了一种对于艺术热情求索的意识，一种再造宇宙、面对造物主的意识。

归根结底，博物馆是展现人的最高贵面目的场所之一。但我们的知识范围要广于我们的博物馆。参观罗浮宫的人都知道，它既没收藏戈雅的重要画作，也没收藏伟大的英国艺术家的重要画作；既没有收藏皮耶罗·德拉·弗朗切斯卡的重要画作，也没有收藏格吕内瓦尔德的重要画作；既没有收藏米开朗琪罗的绘画，也没有收藏弗美尔的绘画。在一个艺术作品除了成为艺术作品就不再有其他功能的地方，在世界的艺术探索正积极前进的时代，这么多杰作汇聚在一起——当然，遗漏的也很多——使人们脑海中浮现出世界上所有的杰作。这种残缺不全的艺术作品为什么不能使人想到全部的艺术品呢？

它必定失却了什么呢？到现在为止，它至少失去了构成整体一部分的彩绘玻璃和壁画，失去了那些难以展示的物品（比如挂毯），失去了所有那些不能移动或不能得到的东西。即使人们用最大的热诚和丰富的资源来建设一座博物馆，它在很大程度上也取决于偶然所赋予的种种机遇。拿破仑的胜利并不能让他把西斯廷教堂带到罗浮宫；也没有任何艺术赞助人，不管他是多么富有，能将沙特尔的皇家之门或阿伦佐的壁画带到大都会博物馆。从18世纪到20世纪，被迁移的都是那些可携带的艺术品，结果被拿来出售的伦勃朗的画要远远多于乔托的壁画。因此，艺术博物馆——它诞生于画架画是惟一活的艺术形式之时——不是要成为色彩的博物馆，而是要成为绘画作品的博物馆；不是成为雕塑的博物馆，而是成为塑像的博物馆。



引-4　佛罗伦萨画派
佛罗伦萨文艺复兴的五位大师：乔托、乌切罗、多纳太罗、莫内提、布鲁列涅斯奇

19 世纪，“大旅行”填补了博物馆留下来的缺口。但当时有多少艺术家熟悉欧洲所有的杰作呢？戈蒂埃在39岁时见到了意大利（没有见到罗马），埃德蒙·德·龚古尔是在33岁到过意大利，雨果则是在孩提时代，波德莱尔和魏尔兰却终生都不曾到过意大利，而意大利是“大旅行”的传统中心。他们可能到过西班牙和德国的部分地区，也许还有荷兰；佛兰德斯相对来说比较有名。在沙龙里挤来挤去充满热情的人群主要是由真正的鉴赏家组成的，他们所受的艺术教育要归功于罗浮宫。波德莱尔从未见过埃尔·格列科、米开朗琪罗、马萨乔、皮耶罗·德拉·弗朗切斯卡的杰作，或格吕纳瓦尔德、提香的杰作，或哈尔斯（或戈雅）的杰作，尽管他不难进入奥尔良家族的画廊。他的航标从 16 世纪开始。

他看到了什么？到1900年为止，那些艺术观点仍然让我们觉得有启发性和重要的人们，那些我们认为是在谈论我们自己所知晓的同一类作品、在参考我们自己所知晓的同一类资源的人们，他们看到了什么？两三个大博物馆、照片、版画、大量欧洲艺术杰作的复制品。它们的大多数读者看到的更少。在当时的艺术知识中存在着一个模糊区域：将罗浮宫的一幅画同马德里、佛罗伦萨或罗马的一幅画作对比，就是将一幅眼前的图像同一幅记忆中的图像对比。视觉记忆并非不会出错，前后各个研究阶段之间往往隔着数星期的旅行。从 17 世纪到 19 世纪，雕刻画已经变成了雕刻：它们保留了绘画作品的线条（至少是相对地保留），却丧失了绘画的色彩——色彩已经被黑白色调所取代 它们在失去深度的同时，获得了空白。19 世纪的照片只是一种更忠实的绘画。当时的艺术爱好者们理解绘画作品的方式，就跟二战之前那些年头里我们理解镶嵌画和彩绘玻璃的方式一样。

如今，一位艺术研究者可以仔细观察大多数世界伟大绘画作品的彩色复制品，还可以为自己找到大量的次品，以及各种古老艺术，印度、中国、日本伟大时期的作品和哥伦布之前的雕塑，某些拜占庭艺术，罗马式壁画，原始艺术和“民间”艺术。在1850年，人们可以看到的雕像复制品有多少呢？

由于雕塑能比绘画更逼真地用黑白两色加以复制，我们当代的艺术书籍在雕塑中找到了非常成功的用武之地。曾几何时，研究者参观罗浮宫和一些不太重要的画廊时，都尽可能多地记住他所看到的东西。然而，我们所拥有的可以用来刷新我们记忆的伟大作品，甚至比那些最大的博物馆所收藏的还要多得多。

一个无墙的博物馆已然向我们敞开，它将极大地扩展真正的博物馆在其高墙内给我们揭示出的有限的艺术世界：作为对这些博物馆召唤的回应，造型艺术已产生了自己的印刷机。

引－5　胡伯·罗勃
大画廊荒废的想像图

无墙的博物馆

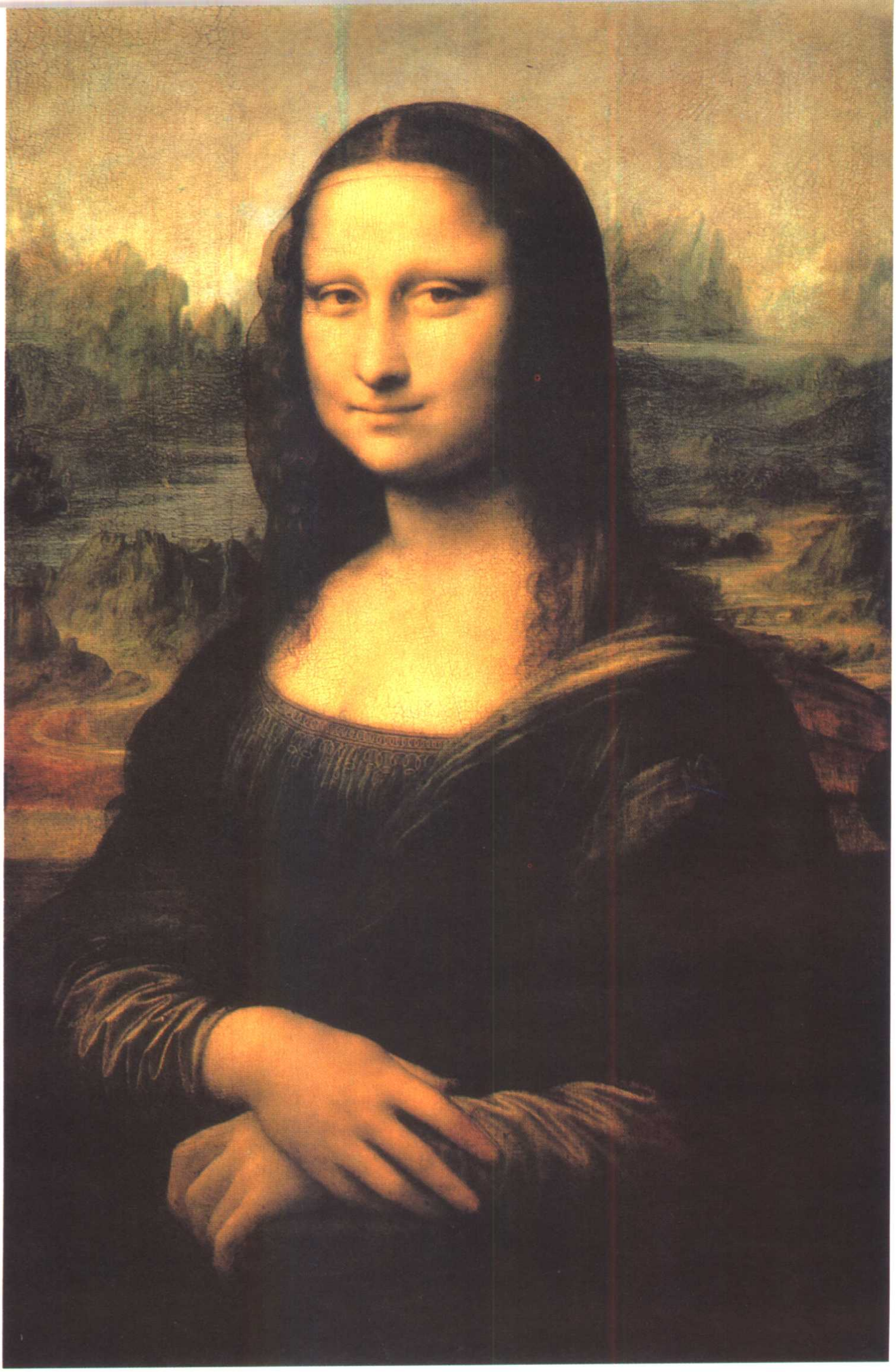
第一章

作为对真正博物馆召唤的回应（真正的博物馆则回应了那些真正创造者的召唤）……激发并支配这场伟大复兴的艺术并不容易定义。它是我们自己的，这就像一条鱼难以去想像自己置身其中的水族馆的外观一样。它所复兴的各种艺术都具有某种相似性，但它们的领域比它自己的要更广泛。它所毁坏的各种艺术也都具有某种相似性，但它们的领域较其中任何一个的领域都更复杂。皮耶罗·德拉·弗朗切斯卡对于凡·代克的胜利，埃尔·格列科对于穆里略的胜利，还有沙特尔和雅典卫城的大师们对于亚历山大雕塑家们的胜利，都与塞尚对于他那时代"官方"画家的胜利几乎同时发生。这些都使我们认识到，如果说现代艺术和无墙的博物馆在官方艺术，甚至在"过去的美学"中，都有强有力的对手的话，那首先是因为这种艺术和美学的合法性源自一种普遍情感：源自那些把绘画仅仅看成一种特殊展示者的意愿。

从11世纪到16世纪这5个世纪里，在意大利和佛兰德斯，在德国和法国，艺术家们集中精力使自己从一种局限于两维的表现形式中解放出来，从他们所承认的前辈的笨拙或无知中解放出来。（由于用的是用粗毛笔写出来的字体，远东艺术在掌握媒介方面进步得更快。）在16世纪，欧洲人发现了表现体积和深度的秘密，以及创造空间幻觉的秘密。

1-1　列奥纳多·达·芬奇自画像(素描)

决定性的技术进步的发明权无疑属于列奥纳多。以前的所有绘画——希腊陶罐或罗马壁画，拜占庭和东方艺术，各地基督徒原始(Primitives)的艺术，佛兰芒和佛罗伦萨人的艺术，



1-2　达·芬奇　蒙娜丽莎

莱茵和威尼斯人的艺术——无论它们是壁画、微型画或油画，画家们总是根据轮廓来创作。通过有意模糊轮廓，然后再将对象有限的形式扩展到一定的距离——这个距离不再是前辈们的抽象透视（乌切罗和皮耶罗的透视强调了而不是削弱了对象的独立性），而是其中的一切都充满蓝色调的区域——列奥纳多早于希罗尼穆斯·博施很多年就创造并传授了一种欧洲前所不知的表现空间的手法。他的空间不再是人体的一个纯粹中性的环境，而是像时间一样流动，并同时以自己巨大的收缩性包围了人物和观者，并开放了一个无限的远景。然而，这个空间并非画面上的一个窟窿，即使其具有透明性也仍是绘画。直到有了这个发现，提香才能突破他的轮廓线条，或者说伦勃朗才能在他的蚀刻画中表现其天才。但在那时候的意大利，要想在绘画和普通视觉世界之间建立和谐性，以使那些将要出现的形式摆脱绘画的束缚，你所需要做的只是在列奥纳多的技术和已经被少数画家预见到或运用了的这种技术的各项元素之间进行综合——同时仔细掩盖它所表现出

1-3　提香
基督在抹大拉的
玛利亚面前现身

1-4　乔托　但丁正在诵读《神曲》

来的变形和理智。对一个专注于幻觉的观察者来说，由列奥纳多、弗朗齐亚或拉斐尔描绘的形式也许比乔托或波提切利描绘的形式更“栩栩如生”，但在随后的几个世纪里，没有任何形式比列奥纳多所描绘的更生动；它只是有所不同罢了。在一个基督教变得日渐衰弱并随即被分裂，从而不再能使人类的记述服从于宣称上帝存在的那种神圣程式的时代，列奥纳多传授给艺术家的那种幻觉力量注定会改变绘画的整个进程。

也许并非偶然，在所有伟大的画家中，影响最深远而具体影响又最少的人，是极少数不以艺术为生活的惟一兴趣、不以艺术为“存在理由”的人中的一个。

当古代世界的学院传统在16世纪重新登场时，它似乎宣告了艺术的感官欲望价值。整个基督教世界，特别是在意大利，都在逐渐——虽然其间不乏挫折——逃脱圣徒与恶魔的支配。支配人体各要素的“神圣比例”成为艺术的法则，人们期望这一理想尺度能支配所有的形式和形象，就像人们认为这些尺度也支配着星球的运行一样……在库萨的尼古拉宣称“基督是完美的人”的时候，一个基督教周期闭合了，与它同时闭合的还有地狱的大门；此时拉斐尔的那些形式可以形成了。

艺术的主要功能是创造现实的相似物，在意大利和佛兰德斯，这被看成是理所当然的事。但意大利所追求的与其说是对现实的模仿，不如说是一个理想化世界的幻像。意大利艺术关心模仿的技巧，并过度重视形象的“维度”(dimensionality)，它旨在揭示非真实的世界，旨在最令人信服地表现一个巨大的虚构——一个想像中的和谐世界。

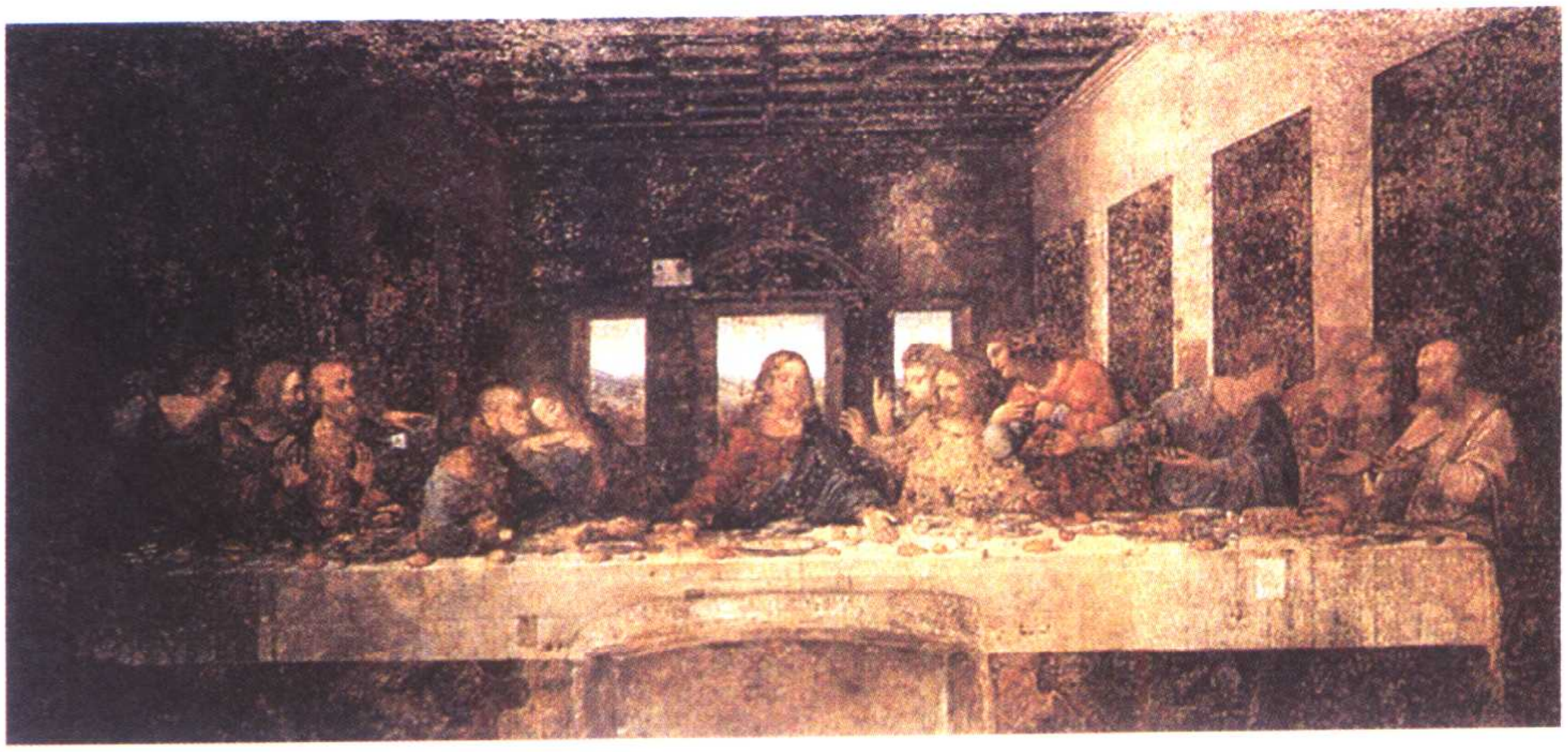
所有虚构作品都始于：“让我们假设……”蒙雷亚莱的《基督》不是一种假设而是一种肯定。无论沙特尔的《大卫》还是乔托的《金色大门的集会》都不是假设。利皮或波提切利的《圣母》有着虚构的面目；列奥纳多的《岩间圣母》和

1-5　乔托　金色大门的集会

《最后的晚餐》是崇高的童话。

但直到16世纪，幻觉创造方面的所有进步都联系着风格的创造和发展。如果说希腊那些古老女神不及禁欲风格的女神们虚幻，那么这些禁欲风格的女神又不及菲迪亚斯的少女们虚幻。如果说乔托的人物不及马萨乔的人物虚幻，那么马萨乔的人物又不及拉斐尔的虚幻——观者很容易将这些人物的创造者的幻觉力量同他的天才相混淆，并将这种天才建立在其幻觉力量之上。意大利加之于欧洲的艺术史使人想到应用科学史。直到列奥纳多、米开朗琪罗、拉斐尔以及稍后的提香之间展开竞争，换句话说，也就是在艺术家掌握幻觉技巧之前，没有哪一位以前的画家或雕塑家比那些当代画家或雕塑家更受人喜爱。乔托被尊为先驱，杜乔亦是如此，但直到19世纪，没有人想到

1-6　达·芬奇　岩间圣母



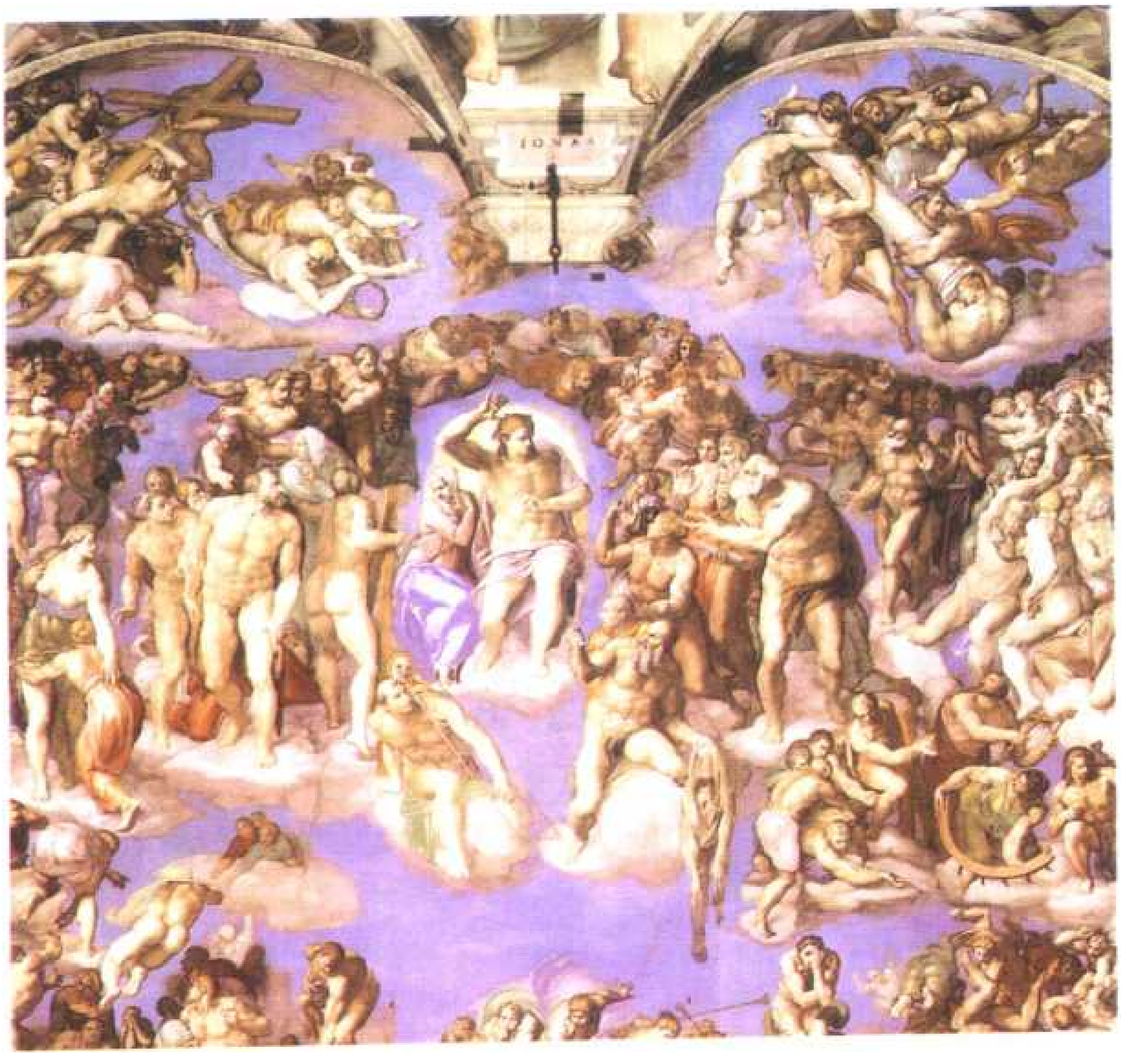
1-7　达·芬奇　最后的晚餐

1-8　拉斐尔　艺术家的肖像和他的朋友

要喜爱他们的作品而不是拉斐尔的作品：这就相当于喜爱一顶轿子而不是一架飞机。意大利艺术史是一系列发现者的历史，每一位发现者都有他自己的一群信徒。

菲迪亚斯的形式语言或奥林匹斯山上宙斯神庙的三角墙，同苏美尔或沙特尔的大师们的语言一样独特，因为它们都是发现的语言。它们的历史就跟意大利绘画和雕塑的历史一样，融合着对幻觉的征服和向未知领域的行进。在3个多世纪里，绘画要么保持着这种造物式的力量——成为对非现实的一种创造，正如它首先是对诸神，其次也是对上帝世界的一种创造一样——要么就是作为表现虚构的一种手段，亦即表现想像中的活人造型（tableauvivant）的一种技法。帕斯卡尔有言："因为一幅画同事物相似而称赞它是多么愚蠢啊，因为它的原型根本就不会得到我们的称许！"这不是谬论，而是一种美学——并不是说只有美的事物才能入画，而是说只有可能美的事物（如果它们存在）才能入画。从这种美学中产生出对理想美的探求。

1-9　米开朗琪罗　最后的审判(局部)



1-10　杜乔　圣母子荣登圣座

称其为理性美是不是更准确些？我们得当心其理论家们。与其说它不过代表了众多美学中的一种，不如说它代表了文明人别无选择的那种美学。它仍然代表着那种美学……它想要在文学、建筑和音乐中（尽管是更谨慎地）表现自己。最为重要的是，它渴求能被置换到生活中去。这种置换有时是非常微妙的。希腊的裸女比哥特的裸女更性感，如果米洛的维纳斯变成活人，她是否就是一个美女呢？有文化的人能够就这种美的概念达成一致意见，即使他们对绘画不感兴趣。这种美的概念使人们能够以同样的方式既称赞画作也称赞其模型；它为帕斯卡尔所规定，但仅仅在伦勃朗式独具风格的鲜明蚀刻线条中才被预示出来……这种美的概念坚持认为，画廊不应是绘画作品的汇集，而应是经过认真挑选的富于想像力的展品的永恒展示。

1-11　乔托工作室
钉在十字架上的基督、圣母、传福音者圣约翰和在顶端的塘鹅

就此而言，以理性作为其合法性基础的艺术，表现的是一个为想像力的快乐而被创造出来的世界。在以人体为主要艺术对象的文明中，美的概念本身同想像的和感官的欲望相关，抽象地得到赞许的形式很容易同具体的欲望形式混淆起来。源于这种观念的艺术以罗马雕塑所具有的那种

热情去接近虚构，但它意愿中的公众则把普桑同《汗水》相混淆，把绘画的特性同它所表现的景观的特性相混淆。

由于一种同中世纪艺术曾经要求、现代艺术也将要求的态度直接对立的精神态度，这种公众崇拜他们所看到的东西。想像基督的前辈同教堂里的立柱雕像相似，不会比如今去想像塞尚的浴者与他为我们所描绘的他们的形象相似遇到更多的问题。然而，就17世纪的趣味来说，一幅画的主要价值来自于它对自己所描绘的形式的想像深度：其形式所传达的暗示越精确，画的价值就越大。如果绘画所表现的主体有生命的话，绘画所运用的那些方法将允许它在宇宙中占据一个得天独厚的地位——在艺术为了激发崇拜而曾经"修正过"、如今又为了激发鉴赏家（往往是作为虚构的鉴赏家而非绘画的鉴赏家）的愉悦而打算去修正的那个世界上。

因此，布歇的神话故事要取代普桑的神话故事。

既然绘画现在同想像的另一个强劲领域即戏剧有了联系，它就变得容易多了。戏剧在当代生活中占据了一个日益重要

1-12 法兰斯瓦·布歇 出浴的戴安娜

的地位：在文学中，它风头最盛；在教会里，它将自己的风格加之于宗教。弥撒正消失在景观的重要性之下，正如以往的镶嵌画正在绘画镶板面前消失一样。对一个关心激发虔诚更甚于关心表达信仰的教会来说，什么绘画会比传达了幻觉的最高形式的绘画更有效呢？乔托曾为忠诚的信徒作画，正如他也许曾经画过阿西西的圣方济各。新的绘画不是为圣徒而作的，它更多地是想诱导大众而不是想提供忠诚信仰的证据。由此产生了这种自称无比虔诚的艺术的粗暴世俗本性。它所奉为圣徒的女人既不完全是女人也不完全是圣徒，她们成了女演员。也正是由此而导致了感情和面部的重要性：画家的主要表现手段已变成了人物性格。格勒兹的风俗场景是宗教场景的姊妹篇。在晚期哥特派创造出宏大激情剧的地方，这种绘画献上了一曲宏大的歌剧；它认为自己是一曲崇高的戏剧。因此，在18世纪末，情感美学同理性美学合流了：满足头脑要靠打动心灵。司汤达对于沙龙挑选委员会的惟一指责是，它以一套严格的标准为基础来进行判断—— 换句话说，就是没有真挚情感。他还提议由下议院来代替委员会。在一个世纪之前，这样的提议就等于说要用凡尔赛宫廷来代替它。事实上，他不过是赞同耶稣会士和百科全书派的理论：好的绘画理应受到所有真诚而有教养者的喜欢，但这不只是因为它是绘画，而是因为它代表了对崇高秩序的虚构。司汤达因为科雷乔表现女性情感的细腻和精微而喜爱他，他的大多数溢美之词可以一字不易地用在一位伟大女演员身上　　有些话实际上可运用于拉辛。但任何一个对绘画根本无动于衷的人，都会本能地将画作投射到真实生活当中，并根据它们所促生的景象进行评判。司汤达在1817年写道："如果我们试图列出理想美的组成成分，我们将列举下列杰出形式：首先，非常机智的外表。其次，性格优雅温和。第三，闪亮的眼睛，不是闪着昏暗激情之火，而是闪着欢快生动之火。眼睛最生动地表现情感的活动，这是雕塑所捕捉不到的。现代的眼睛因而将非常大。第四，非常愉快。第五，丰富的感受力。第六，轻盈的身材，特别是青春的精灵之态。"他以为自己这是

1-13　法兰切斯可·夸尔第
威尼斯总督在11月21日到寒雅特
教堂纪念1630年黑死病的结束

在攻击达维德和普桑，实际上他是在用一种戏剧形式反对另一种戏剧形式。

80年之后，巴雷斯将不会提及理想美，但他肯定会赞同司汤达关于绘画既表现虚构也表现文化的观点。圭多、多梅尼基诺、圭尔齐诺、卡拉奇以及他们的同代人，给予我们如此有力而丰富的对于激情的分析，我毫不犹豫地将他们置于原始派乃至16世纪前半期画家之上。我知道考古学家们乐于回到源头——回到乔托、皮萨诺和杜乔这类画家。我能够理解，那些迷恋古代并有意抹杀自己的男性情感而追求一种更脆弱的优雅的美学家们，为何会津津乐道于这些次要艺术家的贫乏与琐碎。但任何会独立决断，不受学究式偏见（有利于保持清醒）和当日时尚影响的人——简言之，也就是任何对人类心灵的无限多样性感兴趣的人——在博物馆所收藏的那些17世纪艺术的良好范例中，都能辨认出那些驱动力不是来自于外部而是来自于内部的人的作品，辨认出那些不是以古代雕像或范本为基础而是以自己的情感为基础的人的作品。

I-14　乔托　犹大之吻

“尽管现代趣味蔑视他们，这些艺术家在处理柔情特别是在表现强烈的感情时，往往会涉及到崇高。情绪要素为一种病理学式的真实性所加强。我们只需看看罗马的圣玛利亚教堂中贝尔尼尼著名的圣特雷莎雕像就够了。这是一位伟大的女性，因爱而沉迷。让我们记住17、18世纪的目标，也就是司汤达和巴尔扎克的目标。这两个世纪的画家们同司汤达和巴尔扎克一样，将他们的人物置于恰好引发羞愧抑或无助情感的环境中——这种环境最容易使我们理解这些人物，也最容易搅动我们的情感。”

巴雷斯丝毫不懂绘画，但他喜爱绘画作品。他意识到了博物馆中正在发生的转变。对于人们重新发现乔托，他似乎认为这是一个趣味问题，是人们将乔托笔下的景观同卡拉奇笔下的景观相对立而导致的一时风尚。然而，他也许感觉到

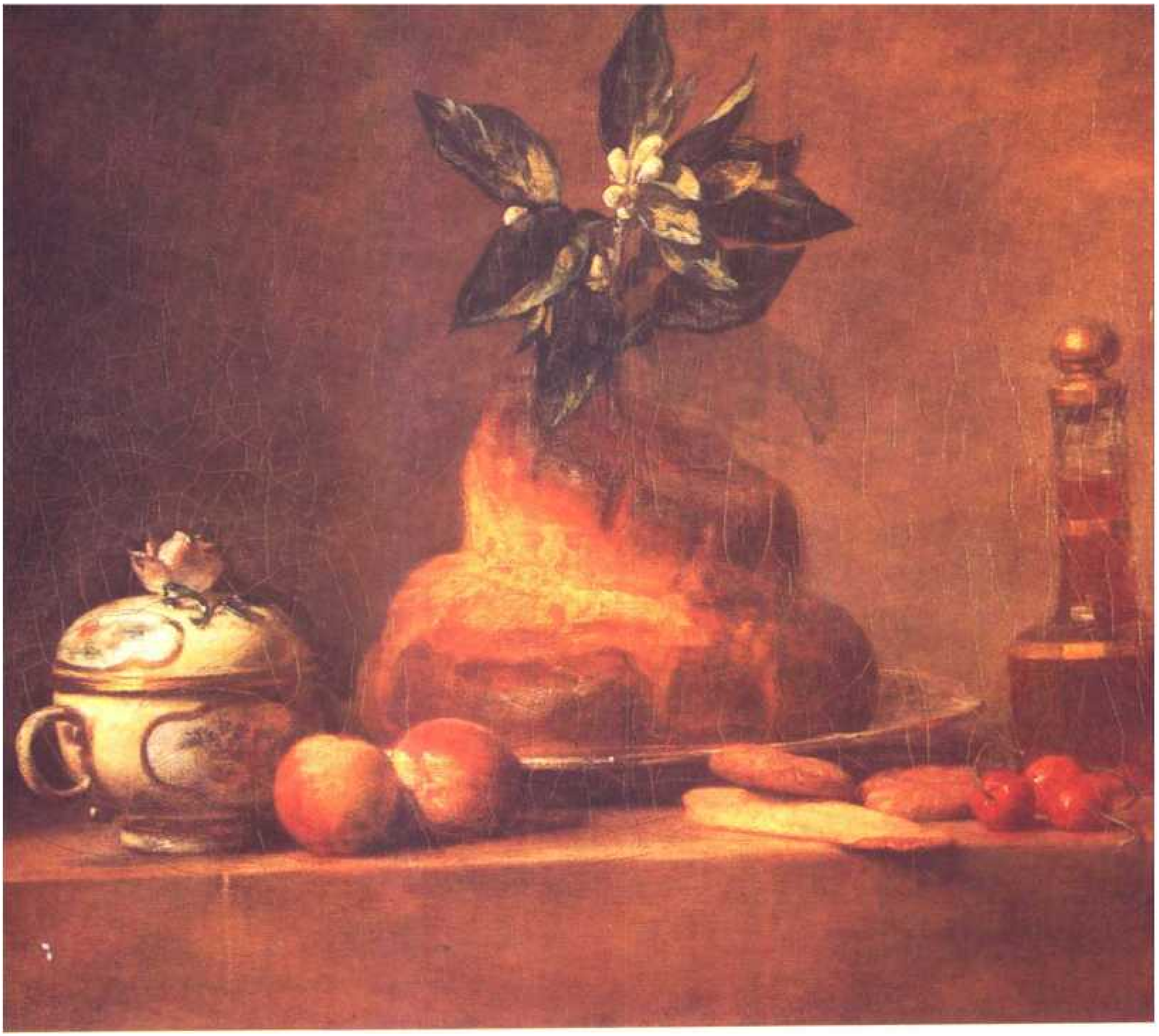
1-15　乔托　犹大之吻(局部)

这其中还涉及到了别的什么：对画家（不仅仅是对美学家，就像他所写的）来说，绘画的价值并不在于忠实或理想化地表现景观。但他会很乐于看到绘画仍然是一系列的景观，看到过去的绘画因其作为景观的特性而得到评判和受到推崇。

在他那个时代，当新发现、摄影术和现代绘画提供的同时发生的冲动正在为原始派开启无墙的博物馆之门时，“社会”也会乐于看到绘画仍然是景观。《奥林匹亚》所激起的暴怒根源当然在于这样一种信念：马奈不知道怎样作画，因为“他不去模仿自然”。（也许跟马奈一样，乔托拙劣地模仿自然，杜乔则根本不模仿自然。）社会推崇荷兰画派中那些不重要的大师，它拒绝现实主义并不是因为其精确性，而是因为其粗俗性：这些有教养者所需要的“区分”与一种戏剧形式必不可分，与绘画被看做一种主要拥护者的虚构必不可分。即使是对沃尔特·佩特这样一位富有艺术知识的作者来说，绘画也仍旧是虚构。新绘画和新博物馆的强有力对手既不是某种具体的理论，也不是某个具体的画派，而是这种虚构，所有受到普遍推崇的绘画都拥护这种虚构。

只有等到现代艺术能够摧毁这种虚构之时，无墙的博物馆才会成为公认的现实。但在司汤达提出理想美和巴雷斯提出激情美之间，发生了一桩史无前例的事件：真正的艺术家不再承认统治阶级的价值观念。

被称做资产阶级的滑稽歌剧人物与其近亲艺术家同时诞生。但当最初的喜剧被抛弃之时，路易－菲利普和拿破仑三世时代有力量的资产阶级同路易十六时代的资产阶级的相似性，与波德莱尔同拉辛或凡·高同夏尔丹的相似性没有多大区别。



I-16 夏尔丹 奶油蛋卷

资产阶级的国王继法国最后一任国王之后在莱茵地区登基。基督教（特别是天主教，因为新教既没有养育各教堂也没有养育梵蒂冈教廷）加之于世界的基本秩序已然消失。伟大君王们所建立的基本秩序在丧失了自己的稳固性的同时，也失去了少数思想领袖从灵魂秩序中推演出来的合法性。理性女神在试图建立自己的秩序时失败了：那应该是一个堪作典范的共和国的秩序，而不是金钱或技术的强权——后者是一种事实而不是一种正义。同司汤达的理想美概念相比，达维德的理想美概念（罗马的或拿破仑式的）是对这种理性的不那么令人满意的回应，但即使是那些对挑选委员会感到恼火的画家，也不太可能会拖有司汤达用下议院来代替它的愿望。新的文明不能创造自己的教堂，甚至连自己的宫殿也不能，它被迫复制前辈的教堂和宫殿，它同样也不能产生对世界的高贵表现和对人的高贵表现。

1-17　凡·高　向日葵

资产阶级是否怀有某种模糊的希望，即希望安格尔作品的寓意会像拉斐尔作品的寓意服务于教皇统治一样服务于它呢？但现在没有了尤利乌斯二世，而且还有一个最重要的损失，就是没有了基督。像圣伯夫一样，安格尔根据一个消失了的世界来思考：他本应是没有经历一场大革命的法国的理想画家，在那样的法国，中产阶级已经取得了它在英国正在取得的地位——在英国，国王仍然是国王。像巴尔扎克一样，他在王政复辟的模型里重塑了在他周围正在发生的巨大社会变化，他顶着正向杜米埃席卷而来的潮头搏击。在他之后，不再有伟大的资产阶级肖像，尽管仍然有一些宏伟风格的肖像，

1-18　安格尔　旁克库克夫人

1-19　安格尔　希维耶夫人

如德拉克洛瓦的《肖邦》和库尔贝的《波德莱尔》——但这些是艺术家们的肖像。如果我们排除那些“兄弟般”一致的情形，肖像最终必须要么是画家的，要么是模特的，而画家和模特又是敌人。《夏庞蒂埃太太》是一幅雷诺阿的肖像，而不是一幅上流社会妇女的肖像；博纳的《卡昂·当韦尔夫人》则与之相反。要认识到这点，我们只有想像这两幅画并排挂在一间1890年的画室里。资产阶级时代有各种风格，但没有资产阶级的伟大风格。柯罗本质上是一位风景画家，他首先把人的面孔当做一种风景来处理；不久，对眼睛的表现行将消失，而眼睛曾经意味着许多……如果还有模特，那对它来说情形更糟；未能找到自己的肖像画家的最高统治阶级很快就找到了自己的讽刺画家。

丧失了基督教君主制的稳定性影响，同非君召国会的英雄时期又有着时间和时间之外的间隔，法国资产者惊魂不定地记得使他以人民的名义登上权力宝座的两次革命，也清醒地意识到自己现在既受到人民的威胁，也受到复活的对拿破仑光荣的记忆的威胁（这两方面的因素在第二帝国时期将有一次短暂而表面的结盟），他对艺术的要求无非是要它充当一个想像的图画世界。资产者的世纪——就像写《九三年》的维克多·雨果——会有革命的神话和反动的神话，但绝不会有资产阶级的神话。在整个18世纪，想像越发牢固地掌握住了人类的心智。对一切罗马事物的着迷把大革命转变成一场持续的演出，而演员则是罗马的英雄；但这一天到来了：想像不再是历史的活肌体的一部分，因为它不能存在于当代事件的层次上（除了在《启示录》的年代）——非真实是它存在的条件。借助自己在家中听到的故事，米什莱描写了帝国鼎盛时期的“巨大厌倦”，拿破仑形象要在许多年后才会获得其传奇魅力。历史性的再生开始失去其吸引力：大革命在文学中重新获得罗马特征将在60多年之后；1848年革命和巴黎公社都没有再获得非君召国会的特征。取得胜利的资产阶级催生的惟一的想像艺术是与其对立的艺术。资产阶级同德拉克洛瓦的《十字军》之间有什么共同之处呢？但否定资产者

1–20　格罗　1807 年 2 月 9 日在艾洛战场上的拿破仑

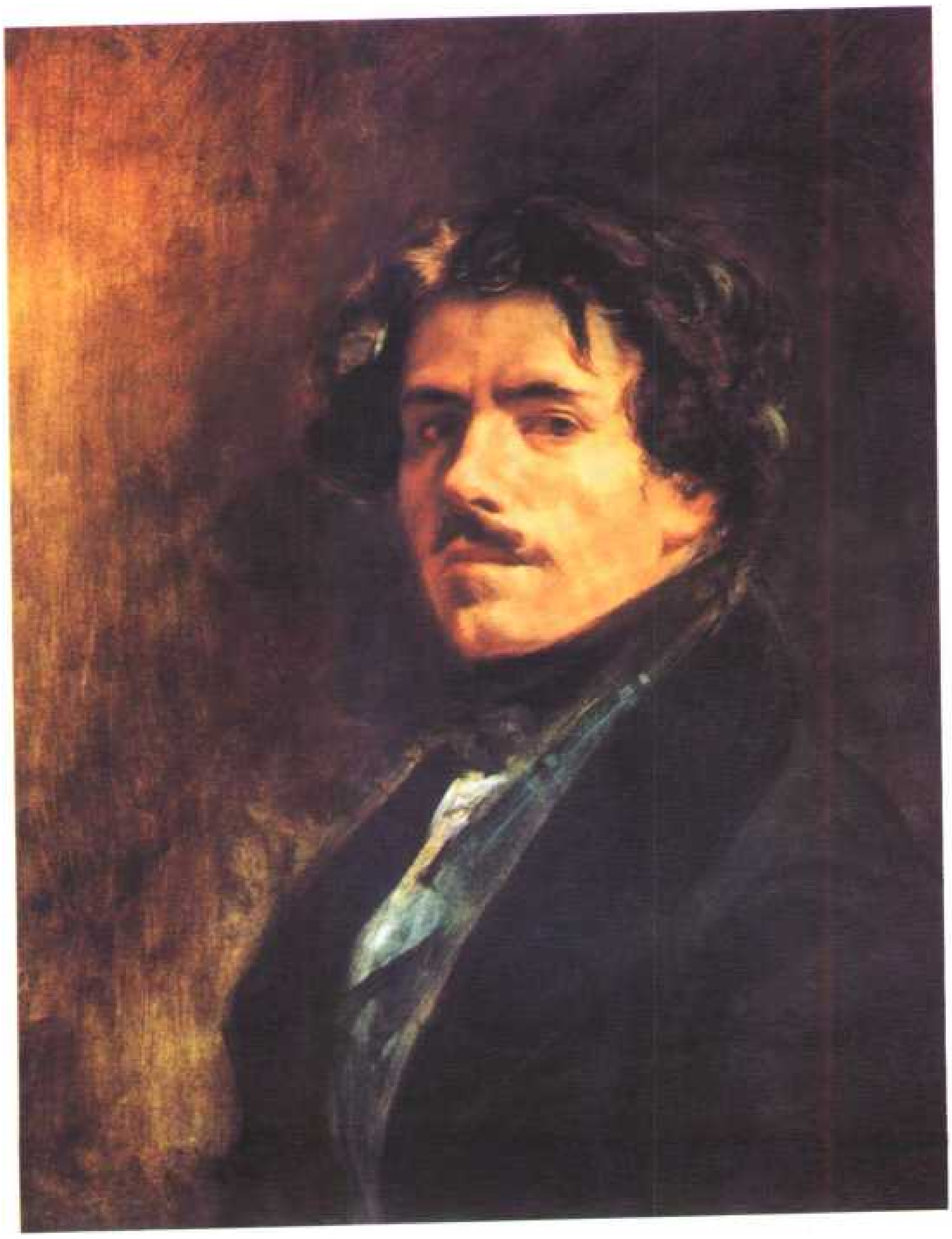
有权利进入想像世界的艺术却欢迎任何反对资产阶级的事物。拜伦是一位反抗自己国家的贵族政体的贵族，他的作品促使欧洲大陆的资产阶级艺术家反抗资产阶级。这个有力的新生中产阶级越是不能在艺术中找到一种让它觉得自在的风格，它越是要求一种仅仅愉悦眼睛的艺术——从对拉辛的崇拜转向对奥日埃的热爱，从对安格尔的颂扬转向对梅索尼埃的激赏——从雨果到兰波、从德拉克洛瓦到凡·高的艺术家们就越是扩大他们反抗的范围。

1-21　德拉克洛瓦　迪普的海

面对一个仍以实用性为惟一存在力量的世界，浪漫主义吁求天才的世界。"天才"一词在18世纪的意义决不是今天我们所理解的那种意义。即使对司汤达来说，一个有天才的人就是一个善于创造——极富原创力——的人。对这个词、对"天才世界"这个概念的深刻而神秘的反响，是浪漫主义的产物。如今但丁、莎士比亚、塞万提斯、米开朗琪罗、提香、伦勃朗和戈雅成为一个确定的参照系，就像理性和古典时代曾经成为确定的参照系一样（虽然本质不同）。为自身的艺术如今正在辨别和宣扬自己的英雄。

但是除了戈雅，绘画中并没有把浪漫派作家同古典派作家区分开来的那种分别；戈雅的巨大影响直到稍后的时代才会被感觉到。浪漫派作家既反对17世纪欧洲几乎公认的古典派文学美学，也反对表现这种美学的作品。然而，尽管画家们也反对这种美学，他们并不反对受这种美学支配产生的伟大作品。拉辛同普桑“同声相应”，但我们能说谁跟哈尔斯或委拉斯凯兹或伦勃朗同声相应呢？——像普桑一样，所有这些人都死于1660和1670年之间。尽管法国支配了那时的文学价值观念，但她并没有支配那时的绘画。她的古典主义文学并不与任何古典派绘画同时，而是与油画在欧洲的大爆发同时，这一大爆发继续了16世纪绘画在罗马、主要是在威尼斯的发展。热里科、康斯坦布尔和德拉克洛瓦就像他们的

1-22　德拉克洛瓦　艺术家的自画像



伟大前辈一样，在我们的博物馆里占据了自己的位置。如果他们从未见过教堂，他们任何一幅作品中的哪一根线条会有所变更呢？安格尔是一个新罗马人，在同样的意义上，德拉克洛瓦是一个新威尼斯人。在绘画中，浪漫主义更多的是同一种狭义的新古典主义对立，而不是同一种广义的古典主义对立，它不是一种风格，它是一个流派。其后果与其说是对绘画的一种修正，不如说是对博物馆所继承财富的一种改造，这种改造是通过作为其根源的那些价值观念的突变而进行的。

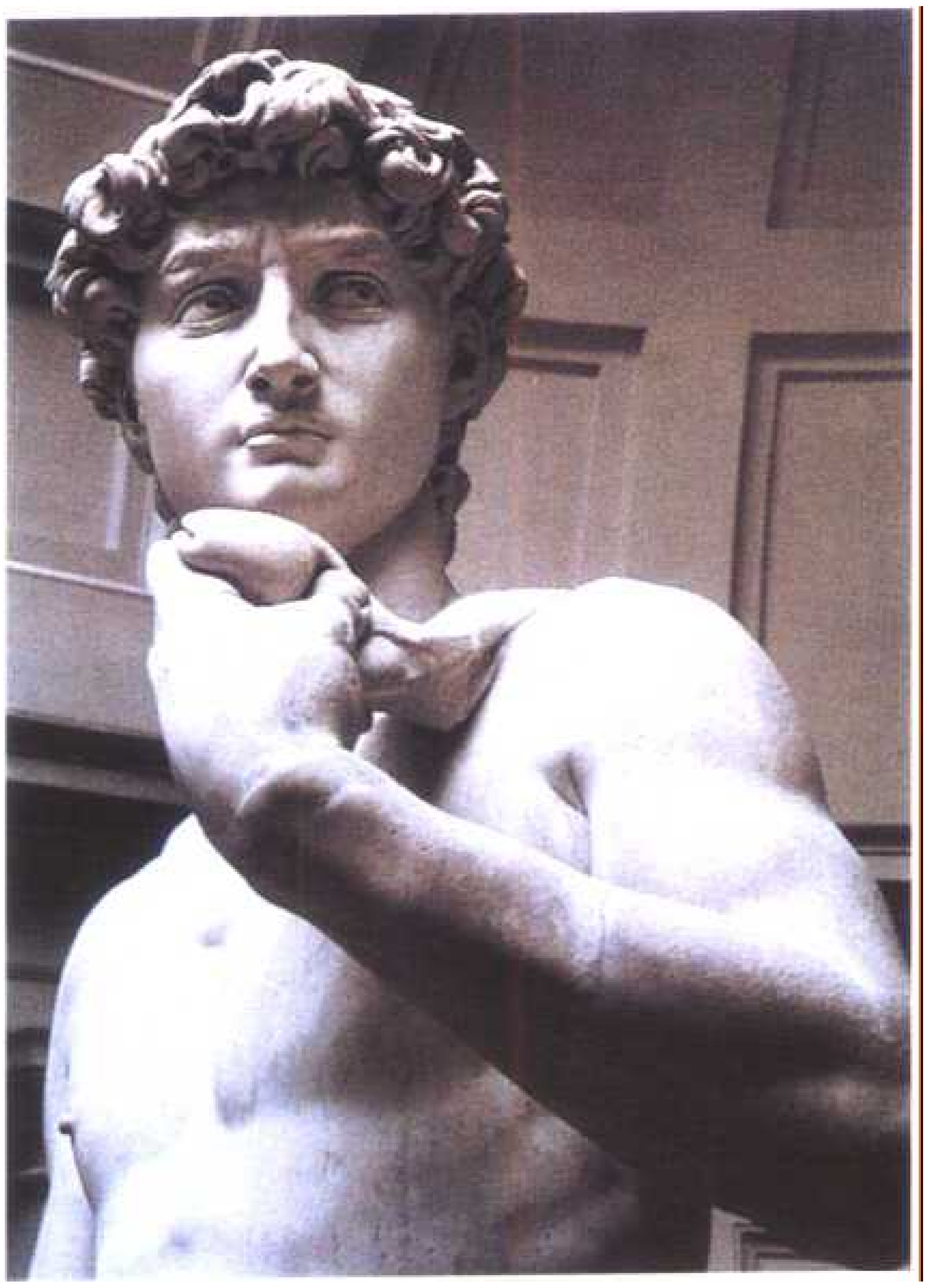
对这场西方再创造的大师们来说，绘画是接近一个宇宙或另一世界王国的手段，就像绘画有时成为前人接近神圣王国的手段一样。这些大师如今已经在某种程度上失去了他们的影响，因为那种最糟糕的绘画坚持说自己源于他们：戏剧性夸张是崇高的讽刺漫画。同埃尔·格列科、弗美尔和皮耶罗·德拉·弗朗切斯卡相比，他们对现代艺术的影响要小一些，但他们仍然构成最高精神价值的一部分。属于我们的文明而不仅仅是属于我们的浪漫主义：为何佛罗伦萨的米开朗琪罗或创作了晚期作品的伦勃朗使我们想到的是贝多芬而不是巴赫？曾经属于他们的艺术领域如今是一个失去的王国。它在每一种艺术形式中都引入了不受该艺术限制的那些事物：马约尔不会雕塑出沙特尔的《国王们》或龙达尼尼的《圣母怜子》，马拉美不是莎士比亚。但在19世纪把莎士比亚同贝多芬、米开朗琪罗同伦勃朗并排陈列的死者之谷里，它把他们全部同英雄、圣徒和哲人联系起来。他们是人身上的神性闪光的见证者，也是尚未降生的人类的接生婆。这个世纪的各种伟大神话——自由、民主、科学、进步——汇集于自地下墓地的时代人类就已经洞悉的最伟大愿望。历经时间潮流的侵蚀，当这一热烈的梦想中又加入了其他许多被深深湮没的梦想时，人们无疑将承认，这些梦想中没有一个像这一个那么热切地致力于向所有人传达：人类应该是何等伟大。但这样一来，伦勃朗和米开朗琪罗将像接近鲁本斯一样接近莎士比亚，并且远远超过他们接近弗拉戈纳尔甚至是委拉斯凯兹的程度——就像蒙雷亚莱某些镶嵌画中的超验要素接近

于但丁和韦兹莱一样。

在这些过去的声音所开启的深而窄的裂缝里，过去的一切正在被吞没。这些杰作的同时复活把它们创造者的天才同创造者用以表现这种天才的虚构区分开来。

非真实的大师们是幻影的创造者。今天我们知道，意大利发现了波提切利和提香的《维纳斯》、拉斐尔《雅典学派》中的人物形象、以及米开朗琪罗的《女寓言家们》和《大卫》——尽

1-23　波提切利　维纳斯(局部)



1-24　米开朗琪罗　大卫(局部)

管它们不再是公认的真实形象——其程度就跟法国发现兰斯的天使以及莫瓦萨克与沙特尔皇家门廊山墙饰内三角面上的雕刻图像一样；德国则同样惊异地发现了巴姆贝格的《马人》，瑙姆堡的王室妇女以及莱茵兰的十字架。这些绘画中的虔诚人物来源于对幻觉手段的一种日益有效的运用，但也来源于其他手段，那些本质上属于创造行为的手段。任何算得上称职的艺术家都可以画出虚幻人物，但非真实的创造则是伟大的艺术家赋予生命的形象——这种生命并非转瞬即逝的——他们惟有借形象才能存在。米开朗琪罗的《大卫》并非一幅幻觉图像；提香晚期作品的教条式自由并不包含任何复制事实的考虑。廷托雷托的《圣奥古斯丁治疗麻风病人》和他的圣罗可《耶稣受刑》同米开朗琪罗的《夜》、巴尔贝里尼的《圣母怜子》和《奥尔加斯伯爵的葬礼》相类，它们都处在一个既远离剧院也远离尘世的神殿，处在将有伦勃朗的加入的那种孤寂之所。西方艺术在5个世纪里最严格的风格

化——埃尔·格科的风格化——建立在一种涡形结构的语言之上。在西斯廷教堂的《最后的审判》中，在提香的《圣母怜子》中，甚至在圣罗可的《耶稣受刑》中，整个色彩模式构成一个风暴式的单色图案，这种图案就跟绚丽的《圣奥古斯丁治疗麻风病人》——提香最富丽的代表作品，或埃斯科里亚尔建筑中的《圣毛里斯的殉难》一样，敌视诱导和幻觉。鲁本斯画自己时不那么有戏剧性，但他抛弃了歌剧的形式去画一个激情的精神世界，去画那些比先前绘画所知道的任何风景都更有光彩、更理想化的风景。

所有这些幻像都变成了景观，因为19世纪社会就像看待卡巴内尔的维纳斯一样来看待一幅提香的《维纳斯》，因为它混淆了卡巴内尔的作品和提香的作品。但就在虚构美学正将

1-25　提香　圣奥古斯丁治疗麻风病人

其支配性影响延伸到2/3个欧洲的时候，绘画则循着委拉斯凯兹和伦勃朗的道路，继续追求着自己的目标。所有伟大艺术家，从契马布埃到拉斐尔和提香，他们的作品所受到的那种尊崇和理解已不复存在：年迈的伦勃朗是第一位被嘲笑和忽视的天才。一直到16世纪，画家们都参与了他们时代的虚构，他们的发现给予这种虚构一种新的深刻性。稍后，二流画家们也参与了虚构，却没发现任何东西。最终，大师们无须采取虚构而继续着自己的发现。就此而言，对画家和部分知识者——得助于德拉克洛瓦（他赋予威尼斯绘画一种新的生命，并为鲁本斯提供了一种连续性），照相术的引入，以及随之而来的幻觉技术的贬值——来说，这些景观不再是景观。它们不再是幻像，而成为画作——我们今天所理解的画作。对真正的艺术家来说，它们一直都是画作；但并不总是作为一个整体。尽管德拉克洛瓦推崇拉斐尔，安格尔却诅咒鲁本斯。普桑的拥护者和鲁本斯的拥护者之间持久的冲突日后将变成无意义的论争。正如浪漫主义以一种自身似乎是超出于历史之外的英雄的创造代替了曾被认做是典范的风格——马奈和现代艺术各种日渐丰满的形式如今就将开启一条新的道路，这条道路将通向一种脱离了过去遗产的特殊的绘画创造。

1-26　德拉克洛瓦
但丁和维吉尔渡过地狱围绕的湖面（又名但丁之船）

第二章

马奈从他初期的浪漫派油画发展到《奥林匹亚》，发展到《克莱门齐亚的肖像》以及小幅作品《福利·贝尔热的吧台》，就正如绘画从博物馆的学院传统发展到现代艺术一样。在此过程中，马奈为我们提供了一种指引，让我们看到那些来自过去并似乎必将出现在新博物馆中的要素。他的前辈们将成为新博物馆所承认的大师。当然，我们得从戈雅开始。

戈雅预示了所有现代艺术，但在他眼中，绘画并不具有最高的价值：它的价值是哭喊出被上帝遗弃者的痛苦。他作品中那些似乎生动别致的要素绝非无根无据的，而是联系着现代艺术宁愿忽略的各种古老集体情感——正如伟大的基督教艺术联系着信仰。他的《五月三日的枪杀》表达了受难的西班牙的悲号，他的《萨图恩》是人类最古老的呼喊。他作品中的荒诞要素并非来自意大利人的异想天开，而是来自人类恐惧的深层；就像扬格，就像大多数的前浪漫派诗人。但他以无与伦比的天才，表达了夜的力量。他作品中现代的东西是他的艺术的自由。他的色彩也许不是源于意大利，但它们并非总是同博物馆中的作品无关：我们可以想像，《五月三日的枪杀》中的悲剧性暗色调同伦勃朗的暗色调之间存在着对话，而它同马奈之后并不较其他色彩为多的那种暗色调之间并不存在对话。《阳台上的玛哈》同穆里略的《少女和她的家庭教师》之间并没有很大距离，但这些“玛哈”（还相当天真）同马奈

2-1　马奈　阳台

2-2　穆里略　少女和她的家庭教师

的《阳台》之间有多大距离呢？从戈雅的作品中就可以编出一部现代艺术选集，正如它可以从维克多·雨果的作品中汇集出来一样：但在它之中怎么可能听不到来自深层的声音呢？

随着对戈雅和委拉斯凯兹的发现，弗朗斯·哈尔斯的晚期作品重新出现了（《女总督》中的那些手也许奏响了绘画中最早的放肆的现代音符）：戈雅的素描又一次使我们意识到了老年提香的那些素描，在其中他毅然决然地同佛罗伦萨和罗马所延续下来的路线决裂。最终，我们重新意识到了伦勃朗的光辉。这种渊源关系为某些威尼斯画家、西班牙画家、英国肖像画家（尽管有托雷，弗美尔也将姗姗来迟）所共有，尽管不是那么明显。稍后它还为格罗斯、热里科、德拉克洛瓦、康斯坦布尔、特纳和库尔贝（甚至德冈和米莱）所共有。

但我们在这些艺术家那里看到的是作品的某些具体特征，而不是作品本身，因为它们往往是在讲故事。现代艺术的首要特征是它不讲故事。

在现代艺术能够产生之前，虚构的艺术必须死去。它并没有很容易地死去。在18世纪期间，绘画中的伟大历史主题逐渐衰落，尽管它仍保持着只有肖像才与之共有的支配地位。没有什么会阻止那场经瓦托的幻想与芭蕾到轶事与静物，到夏尔丹，到弗拉戈纳尔的闺房与花园而展开的运动（《热尔珊

2-3　夏尔丹　死亡的兔子与猎具

的教育》是一幅日常风俗画，是油画中的轶事）。自达维德和格罗斯始，随后是德拉克洛瓦，绘画中的伟大历史主题有过一次短暂的复兴，然后它就走到了尽头。在德拉克洛瓦的《自由引导人民》中，在马奈的《处决马克西米利安皇帝》中，他们都试图在历史绘画中灌注新的生命，但在《马克西米利安》之后马奈就没再尝试过。尽管库尔贝所希望的不是讲故事，而是描绘某种与其前辈描绘过的东西不相同的东西，他还是以再现为目标——正因为如此，我们认为他属于传统的博物馆。当他用《奥尔南的葬礼》和《作坊》代替了德拉克洛瓦的主题时，他是在以一种肤浅的方式同传统的博物馆战斗，这就跟伯恩－琼斯画波提切利式主题或古斯塔夫·莫罗画独角兽一样：他的天才同这种替代没有关系。事实是那种“主题”必定会消失，因为一种新的主题正流行起来，它要排除所有其他主题，这种新的主题就是艺术家本人出现在画布上。

2-4　多纳太罗　圣母与圣子

为了画出他的《克莱门齐亚的肖像》，马奈不得不大胆地充当肖像中的一切，而克莱门齐亚几近于不存在。

我们如今知道了克莱门齐亚对这幅肖像的看法：“我少了一只眼睛，我的鼻子是歪的。”他这么说是在开玩笑，因为正是他的赞助使罗浮宫接纳了《奥林匹亚》。这种意见分歧同导致他与罗丹发生冲突的意见分歧不一样。他曾要求这位雕塑家重做他的胸像，因为他反对雕塑家对他的面部所做的处理：难以想像在多纳太罗和他的某个模特之间会有这样的争议。克莱门齐亚觉得，罗丹眼中的克莱门齐亚应该也就是他本人眼中的克莱门齐亚。但在肖像中，

并不仅仅是马奈眼中有什么样的克莱门齐亚的问题，而主要是在绘画中克莱门齐亚是什么样的问题。

尽管他的一部分作品暗中施惠于后辈画家们，也尽管他的前辈杜米埃享有盛誉，马奈的名字还是获得了一种象征意义。当塞尚宣称“我们的文艺复兴始于《奥林匹亚》”时，当德加宣称“他比我们所认为的更伟大”时，他已经死了。但正是在他的画展上，标志着现代绘画产生的那种冲突宣告出现。因为正是在他的画展上，那些迄今为止一直被隐藏的价值观念得到了公开的宣扬。杜米埃羞愧于自己的天才，他更多的是为了让自己满意而画，而不是为后人而画。跟戈雅一样，他既属于博物馆也属于现代艺术。他以日常生活为主题的画作（《洗衣女工》、《晚餐》）绝对不是轶事，人们的斗争与穷困在这里被他的艺术所转化，正如在历史学中它们被他的朋友米什莱所转化一样。他的解释性主题（《盗贼与蠢驴》、《堂吉诃德》）不仅仅是图解，他的荷兰研究（坐着下棋的人、印刷版画与绘画的收集者）也不仅仅是轶事——观者认识不到表现的主题是荷兰——因为它们具有恢宏的风格，不关心任何形式的幻觉，并有着确凿无疑的现代式简略构图。但现代艺术家注定要同他分道扬镳，就像他们注定要同戈雅分道扬镳一样，因为他们拒绝任何本质上不属于绘画的价值，也因为他们用色的本性。

马奈的《处决马克西米利安皇帝》就是戈雅的《五月三日的枪杀》，但没有了后者所意指的内容。《奥林匹亚》就是《裸体的玛哈》，正如《阳台》就是《阳台上的玛哈》，而它们没有戈雅这两幅画的意义。恶魔的使者变成了无辜的肖像。马奈画中的一个洗衣女工也许会同杜米埃画中的一样，但缺少了后者所意味的东西：它仅仅是《洗衣房里的妇人》的一个亲戚。马奈正在尝试为绘画确定的方向排斥这类意义。在他的作品中，与对这些意义的排斥相联系的是对一种不协和和谐的创造，这种不协和和谐在所有现代绘画中都得到了响应。

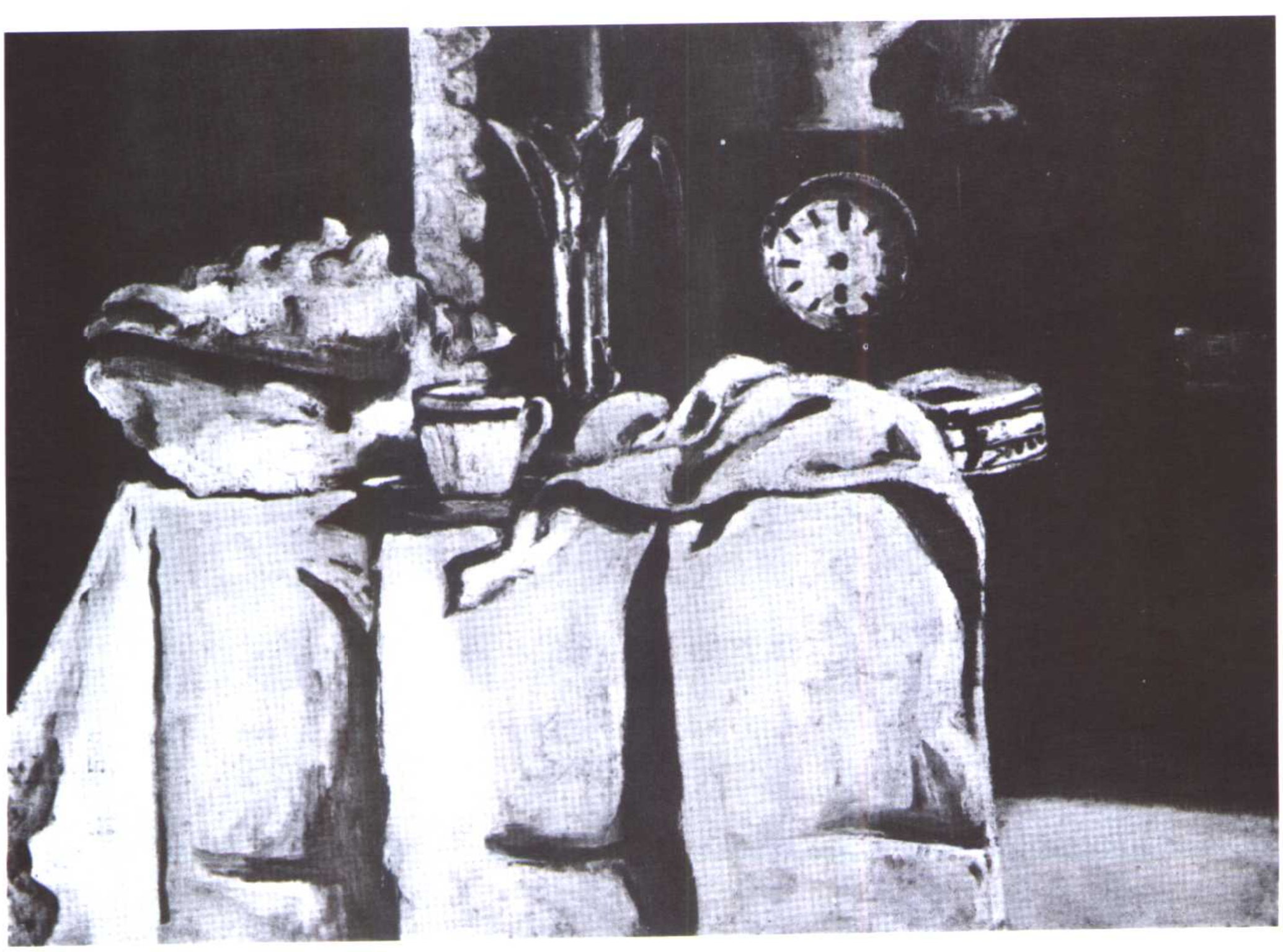
杜米埃的《下棋的人》就跟马奈的大多数画作一样没有

2-5 马奈 处决马克西米利安皇帝

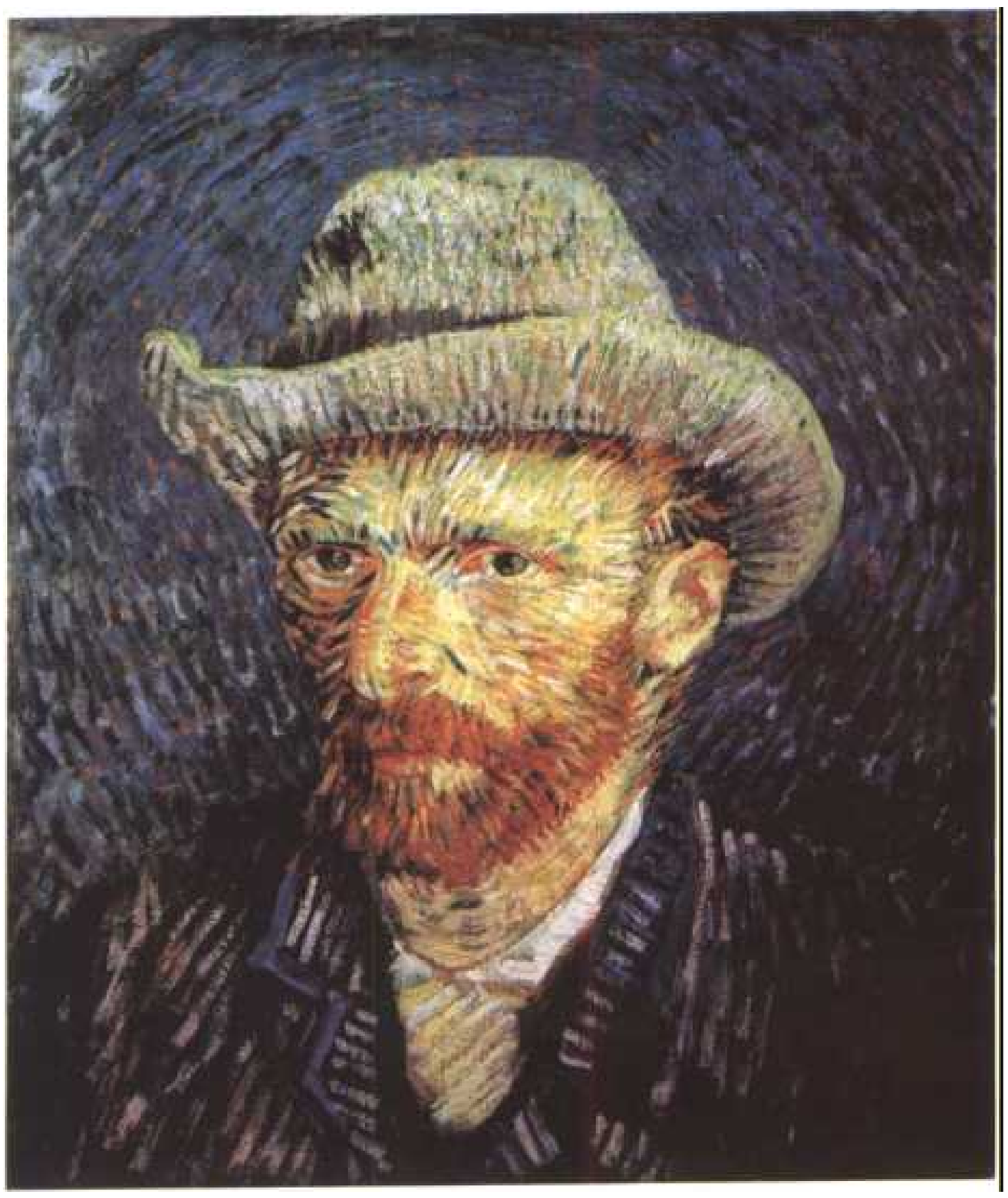
什么意义，但其中的面部仍然具有表现力。马奈主要是一个伟大的静物画家，这并非纯属偶然。《下棋的人》显然是和谐的，这种和谐构成博物馆的结构系统的一部分。马奈的贡献（并不是更高的贡献而是完全不同的贡献）是《阳台》中的绿色，是《奥林匹亚》中睡衣的粉红色块，是小作品《福利·贝尔热的吧台》中黑色连衣裙下面的红色笔触。正如他对博物馆荣誉的尊重一样，他的气质导致他最初寻求用一种非阴影的西班牙—荷兰混合棕色来构形，并用它来同各种非光线的明净色彩形成对比：这是把传统同一种绘画的快乐相调和。稍后，色彩日渐摆脱了棕色和半透明色，色彩之间更紧密的关系呈现出其独有特征。《瓦伦斯的罗拉》算不上“一颗黑色和粉红色的珠宝”，但《奥林匹亚》标志着在这个方向上迈出了一步；而在塞尚的《现代奥林匹亚》中，包围着画面的黑暗已经消失了。马奈的黑暗几乎在阴影中看不见，塞尚的黑暗

2-6　杜米埃　下棋的人

2-7　塞尚　有时钟的静物



则是床单上的一幅剪影。在塞尚的《有时钟的静物》中，大理石时钟实际上是黑色的，而那个大海螺壳实际上是粉红色的。这种新的色彩本身之间的和谐代替了色彩与暗部——它是幻觉领域的一部分——之间的和谐，这直接导致对纯色的运用。博物馆艺术的暗部并非15世纪的深红色，而是《岩间圣母》所采用的深红色，一种来自于深度和阴影的色调。阴影调和了许多西班牙绘画中有意为之的强烈的不和谐。如今，随着阴影的消失，这些色调也消失了：不协和和谐的运用（最初是羞答答的）为二维绘画的复兴铺平了道路。从马奈到高更到凡·高，从凡·高到野兽派，这种不协和将会增强其合法性要求，最终将会发展出新赫布里底群岛的形式的粗糙性。在一个纯色连同传统民间版画和雕塑即将在法国消失的时代，



2-8 凡·高
戴着灰色毛毡帽的自画像

它成为一种极其精深的绘画形式的一部分，这种绘画形式似乎注定要提供同过去的一种神秘联系。它将对博物馆的转变产生深刻的影响。

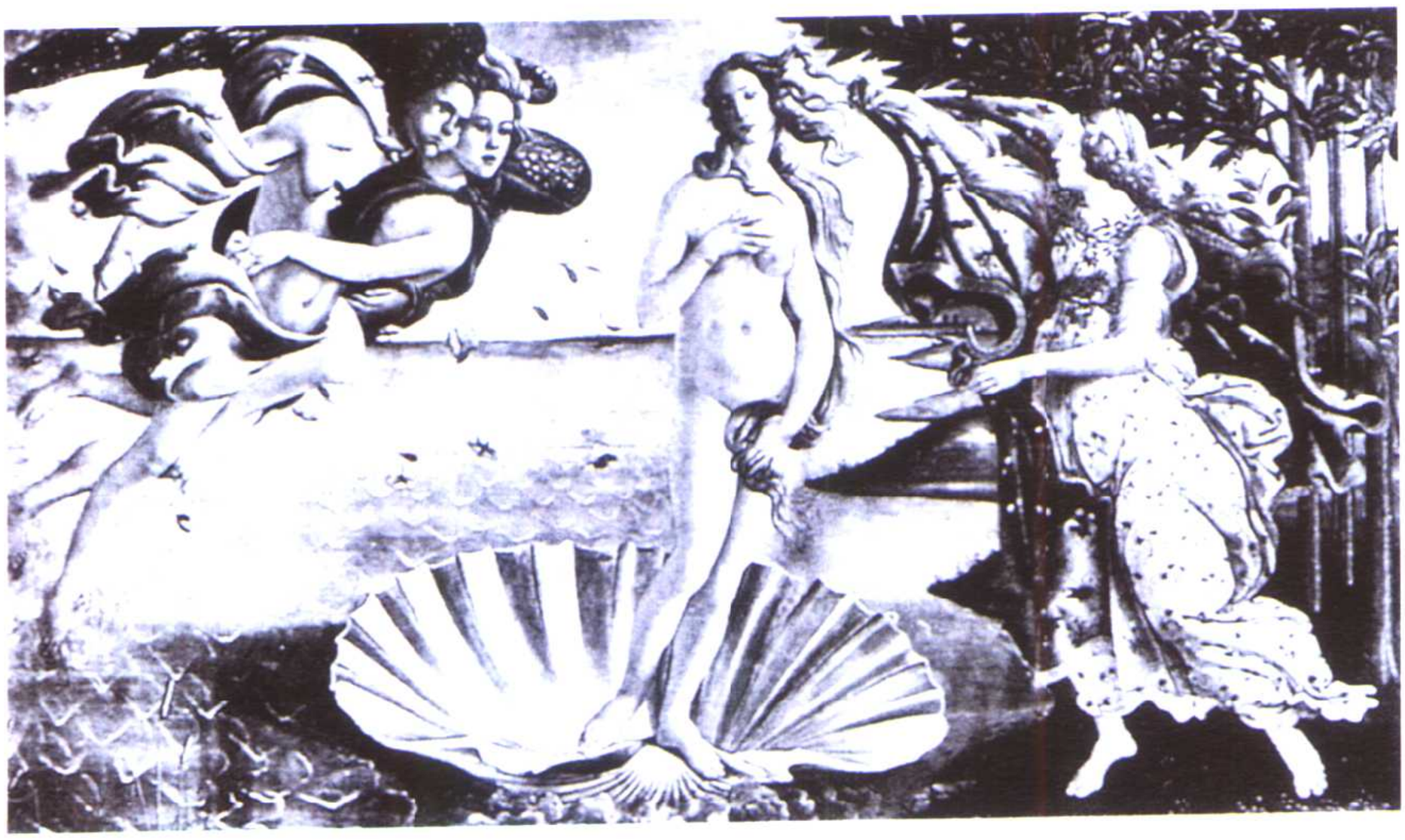
2-9　亨利·马蒂斯　凉台上的女人

那时的博物馆包括了什么呢？古代艺术（罗马的多于希腊的）、始于拉斐尔的意大利绘画、荷兰与佛兰芒大师、始于里贝拉的西班牙画家、17世纪之后的法国画家以及18世纪之后的英国画家、不太引人注目的丢勒与荷尔拜因，还有更加不引人注目的一些原始派画家。

它从根本上说是一个油画博物馆，它所收藏的是那些以征服第三维为首要任务的油画。对这种油画来说，幻觉与绘画表现的综合是必要条件。这种综合不仅致力于描绘事物的形式，而且致力于描绘事物的体积与机理（在所有西方之外的艺术中它们都被忽视了）。换句话说，它致力于对视觉和触觉同时产生影响。进而言之，这种综合并非试图把空间表现成无限，而是试图把它限定在一个框架的范围之内，并像将鱼浸没在水族馆里的水中一样将物体浸没到它里面。对一种特殊的光线、一种特殊的照明角度的不懈追求正是源于此。在整个世界上，自从人类开始绘画以来，惟有欧洲人知道阴影是绘画的一部分。这种综合往往导致我们所见所感之物同我们所知之物之间的一种相应的一致。由此产生了细节和深度之间的联系，这种联系仅仅发生在我们的艺术中。

通过追求这种综合——每当它被超越时它似乎都被破坏了——西方绘画出现了一系列的发现。我们已经指出，一幅乔托的壁画看起来比一幅卡瓦里尼的壁画更“栩栩如生”，一幅波提切利的画比一幅乔托的画更真实，一幅拉斐尔的画比一幅波提切利的画更真实。在低地国家，在意大利，在法国，在西班牙，17世纪的艺术家们把他们所有的天才都用于这个方向上的研究，如今普遍运用的油彩一度是他们这种求索的一种征兆和一个有力手段。按透视法缩短，明暗对比法，画丝绒的手法等，这些技巧都被发现了，而且每一项成功的发现都被迅速吸收到共同的知识储备中，就像蒙太奇和移动拍摄法在如今的电影艺术中已成为共同的实践一样。随之而来的必然是，幻觉应该成为最主要的表达形式和价值标准，正如它在当时所说的古代艺术中曾经所是的那样。由此反过来又造成了让绘画技巧服从于绘画所表现的内容的那种公

2-10　拉斐尔　神圣家庭



2-11　波提切利　维纳斯诞生

2-12　多纳太罗　大卫

认做法。

在博物馆里，希腊艺术（实际上是所有艺术）开始于菲迪亚斯。博物馆对于古老艺术和奥林匹亚的宙斯神庙的无知，就跟它对物神崇拜的无知一样；而且在它那里，米开朗琪罗的那些最深刻的作品都被认为是未完成之作。"完成"由此成为所有公认的雕塑作品——古代雕塑作品——的一个特征，也成为继多纳太罗的《大卫》之后所有欧洲雕塑作品的一个特征。浪漫主义宣扬教堂的诗意如画特质，维奥莱－勒－杜克却觉得，毁掉巴黎圣母院的那些雕像的行为将是对它的拯救。"完成"还是几乎所有博物馆绘画的一个特征。但那些如今已悄然开始复兴的艺术的最主要的共同特征是不存在（或拒绝）什么完成。于是有了波德莱尔谈到柯罗时所概括出来的那个发现："一件完整的作品并非必然是完成了的，一件完成了的作品并非必然是完整的。"

艺术家语言中所谓的"技巧"随后代替了"呈现"。据说马奈不知道如何画一厘米长的肌肉，据说《奥林匹亚》是用金属丝画成的，但说这些话的人忽视了一个基本事实：在想到画《奥林匹亚》或画肌肉之前，马奈想到的是要作画。光

2-13　马奈　奥林匹亚（局部）

线是他最不关心的。(顺便提一下，在《奥林匹亚》和《吹笛少年》中，光线真的是直接从前面照过来的吗？)《奥林匹亚》中的粉红色睡袍，小作品《福利·贝热尔的吧台》中阳台上的覆盆子花丛，《草地上的午餐》中的蓝色织物，显然都是色块，其中基本的东西是绘画性的，而非再现或呈现。绘画——它曾经像地洞一样有深度——变成了平面。甚至德拉克洛瓦那些最有力的素描也是戏剧式的表现：马奈在他的一些作品中所做的就是将世界翻译成绘画语汇。

由此而言，艺术家的意愿决定了绘画应该明白无误地优先于景观，而不是公开从属于它。在他们看来，他们似乎已在那些"用画笔作画"的大师们的作品中找到了这种优先性的前兆（不是以任何有计划的方式在大量作品中得到运用，而是偶尔出现，常常局限于小范围，如一块画布，一幅后来作品的草图，而且这种运用往往是从属性的）。

鲁本斯以其素描中密集的、不规则的阿拉伯式花饰，哈尔斯以那些使他成为现代艺术预言家的风格化的手，戈雅以其对纯黑的注重，德拉克洛瓦和杜米埃以他们对油彩的无情抽打——所有这些都表明他们似乎都想在画布上烙下自己的个性，在这方面他们就像原始派，那些人把自己的肖像添加

2-14　德拉克洛瓦　吞食兔子的狮子

到施主们的肖像中。他们狂暴的构图——常常与色块的相对独立相结合——实际上是一种标记。因此，那些标明自己作品的画家似乎更关心的是媒介本身，而不是作品所表现的内容。

然而媒介和构图仍都是在为表现服务。在提香的晚期作品和廷托雷托的艺术中，画笔的着力之处以及相当明显的线条，都是表达一种强烈抒情性的手段。伦勃朗也是如此，尽管他的抒情性潜伏在表面之下。当德拉克洛瓦沉迷于鲁本斯最狂暴时期的那种强烈自由状态时，他并非毫无疑虑。戈雅偶尔比其他任何人都走得更远，但如果撇开他的“呼号”以及他从博物馆继承来的阴影的影响，我们可以说戈雅的艺术就是现代艺术。

2-15　德拉克洛瓦　圣殇图

还有马格纳斯科、弗拉戈纳尔和瓜尔迪因素。马格纳斯科最好作品中的狂热线条像是一系列的感叹号，它们似乎追随着光线在物体和图像的边缘嬉戏（安格尔认为这是与艺术的尊严不相容的“光穗”）。这种光线总服务于他的目的，甚

至在他并没有去表现这种光线时，他的笔触也追随着它那无形的涟漪。在马格纳斯科的作品中，就像在更伟大的大师们（廷托雷托或鲁本斯）的作品中一样，复杂的笔法使虚构从属于绘画，因为它减少了幻觉。但他那令人眼花缭乱的意大利悲喜剧总是走向极端。他的作品里有一种力量为一些懂得它的画家所推崇，同样的力量也表现在晚年提香——特别是鲁本斯和伦勃朗的众所周知——的作品中，并得到许许多多其他人的推崇，这种力量构成这些大师们留给18世纪的一桩遗产。有时候它得到承认，但即使在它不被承认时——瓦托、弗拉戈纳尔、英国画派、瓜尔迪、戈雅——艺术家们也在一个几乎是隐秘的领域里重新发现了它（并摆脱了它的种种妥协芜杂），也就是说在素描领域里。

2-16　鲁本斯
海琳娜·福尔蒙特与她的小孩，
克雷儿－尚恩与法兰斯瓦

从理论上讲，素描是一幅作品的一个“阶段”，它先于作品而完成，特别是先于细节的最终完成而完成。但也有一种特殊类型的素描：在这种素描里，艺术家忘记了观者，对幻觉漠不关心，把一幅感知到或想像出来的景象简化为纯粹的绘画内容——局部、色彩、运动的集合。

人们往往不能区分两种类型的素描：工作素描（或画稿），以及记录艺术家的直接“初始”印象的素描——就像在日本素描和远东淡彩画这种伟大的综合艺术之间存在着混淆，以及在德加或图卢兹－劳特累克的准备性素描同他们的某些石印画的素描（它们似乎仅仅是凭瞬间冲动一挥而就的）之间存在着混淆一样。粗略的素描是一种备忘录，表现性的素描本身就是一种目的。本身就是目的的素描同完整的绘画有着本质的区别。一位像德拉克洛瓦或康斯坦布尔这样的画家，在完成某些素描时，并非是在改进它们，而是在阐释它们——通过添加那些同深度相结合的细节，从而（就德拉克洛瓦而言）使所画的那些马更像真实的马，（就康斯坦布尔而言）使干草车更切切实实地成为干草车。与此同时，画作既成为一幅真实的景象或一个可信的“故事”，也成为一件艺术作品。因此，通过为观者而准备的那种“完成”，画作造成了幻觉，在这种情况下，它纯粹是那些为素描所拒绝的元素的存留物。

艺术家们很了解这一点，而且正开始越来越清楚地认识到这一点。那些伟大艺术家们签名以备留存的素描（比如鲁本斯的那些素描，以及委拉斯凯兹的《花园》），在我们看来并不是未完成的画作，而是完整的绘画表现形式，如果使它们服从于再现的技巧，它们的力量就会大打折扣，也许甚至是丧失殆尽。尽管德拉克洛瓦保持了完成的绘画的优点，但并非仅仅出于偶然的是，他保存了自己的大量素描。作为作品，这些素描的品质跟他的那些最好作品的品质相等。他记得多纳太罗的那些粗糙画稿，还有米开朗琪罗的画稿，他也非常熟悉“未完成”的《昼》。同样并非出于偶然的是，作为第一位伟大的现代风景画家，康斯坦布尔在画所谓的完整作品之前，以“素描的风格”画出了他的一些最为重要的画布

油画。他展出了那些完整的作品，而实际上将那些精彩的素描藏了起来。他曾经写道，它们是真正的绘画。同样幸运的是，瓦朗西安保存了那些如今向我们揭示他是柯罗前驱的画稿，他是一位同官方画家迥异其趣的艺术家，如果没有这些素描，他的作品将荡然无存。还有杜米埃……

并不是说素描本质上比完整的作品好。这里谈的是一种特殊类型的素描，它跟达·芬奇的《崇拜巫师》、伦勃朗的一些"未完成"作品，以及杜米埃的几乎所有作品属于一类。拉菲尔为他的那些肖像画所做的素描是否属于这一类值得怀疑，安格尔为他的《斯特拉东尼斯》所做的素描则不如在尚蒂伊的这幅画，但他们是为绘画作准备的素描，是绘画的阶段，因而必须遵循绘画本身的各种规则。然而，鲁本斯的素描就不只是另外一件作品的一个阶段，德拉克洛瓦为《塔耶堡之战》所做的素描遵循了德拉克洛瓦的规则，他所完成的作品则寻求与当时公认的标准相适应，并能为我们的感觉所证实，它合乎德拉克洛瓦在日记中从来不敢彻底拒绝的传统幻觉论。在完成了的《塔耶堡之战》里，对前景中那些石块的处理是如此迎合流行趣味，以至于整幅作品几乎成了沙龙绘画的一幅典范之作。德拉克洛瓦保存了他的素描，柯罗跟康斯坦布尔一样，在画室里保存着青年时期的作品，在他后来那些最纯粹、最具个人风格的作品里，可以找到这些青年时期作品的回声。艺术正开始同"完成"冲突，同我们的感觉验证冲突，同那种被认为是景观之再现的绘画冲突。

2-17　多纳太罗　圣乔治

素描同绘画之间的分界线正变得不那么清晰。在许多公

认的杰作中，在一些威尼斯画派的作品中，在哈尔斯的晚期画作中，以及在许多英国绘画中，整个细部都被用素描的手法处理。鲁本斯的《菲洛皮门》是一幅素描还是一幅画？某些伦勃朗作品呢？还有同这个新时代的艺术家更为接近的、柯罗的《小玛利亚》和最早的《纳尔尼桥》，以及杜米埃、卡尔波和蒙提切里的那些最好作品，它们又该怎么算呢？对于柯罗，就像对于瓦朗西安、康斯坦布尔、热里科、德拉克洛瓦与杜米埃，素描的风格乃自由的形式——这种自由正为人们越来越热烈地追求着，尽管这种追求伴随着良心上的疑虑。

这些疑虑不久即消失了。德拉克洛瓦尽管喜爱并保存着他的素描，却并不把它们跟他的那些完成了的画作等量齐观。塞尚推崇德拉克洛瓦的那些画作，不管它们的完成形式，也不管它们的主题，他为它们后面所隐藏着的素描而推崇它们，他为那些实际的素描本身而推崇它们。他崇敬德拉克洛瓦，是因为他有"欧洲最美的调色板"。艺术家们从那些用画笔作画的先辈们那儿继承下来的，从特纳、从鲁本斯与弗拉戈纳尔的素描中所保留下来的，是拒绝模仿他人，是对色彩的一种新的强调——在这样的色彩里，再现的景观不再是一个明确的样板，而是一种工具。

2-18　德拉克洛瓦　奥菲莉亚之死

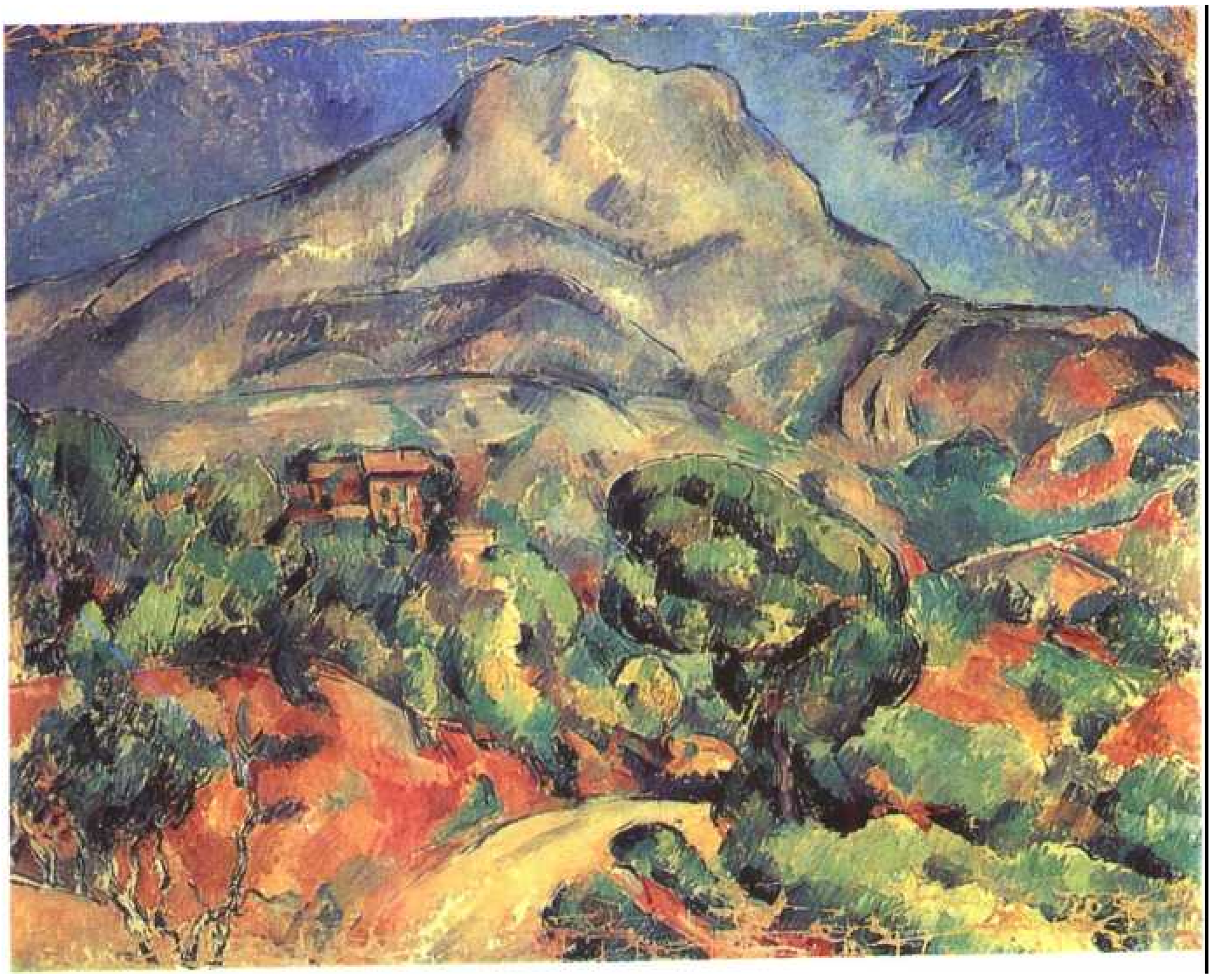
正是这一点为印象派观念的冒险提供了基础。对批评家和评判家来说，印象派的所有绘画都是素描。对于克洛德·莫奈，对于那些跟他有同样感觉的人，这些素描扎根于景观之中，并较他们前辈的作品更有力地表现了景观。景观毫无疑问是以一种对雾、对雪、对春光的诗意感受力来加以表现的，而且主要是以一种对光的诗意感受力来加以表现的。但印象派并非一个由一批光学家推向极致的外光画派。印象派的画作注定要成为忠实于生活的象征（特别是当它们如惯常所做的那样去描绘那些现已消失的景观时，如毕沙罗的《林阴道》、雷诺阿的《歌剧院大街》），尽管当时的公众发现能够确定这些画再现了什么，它们却明确把自己表现为印象——这只不过是解释的另一种说法。尽管这些解释是个人的，它们却不受某种形式的模仿（我们甚至可以说是“超模仿”）的支配，这种模仿之于风景就像理想化或漫画之于人的形体。它们为“绘画”所支配，为以新近得到宣扬的艺术家对于他所描绘的对象拥有优先地位的名义而对色彩强度的追求所支配，为这些色彩之间的相互关系所支配。印象派的理论家们宣称，绘画主要是要吸引眼睛；但如果他们所维护的那些绘画作品对眼睛有吸引力的话，那这种吸引力也主要是因为它们是绘画，而不是因为它们是风景。甚至当艺术家与自然的关系正在改变的时候，这些理论家也是在根据“自然”来分析画家们根据“绘画”在做的事情——画家并非总是在有意识地这么做，但具有一种值得崇敬的连续性，这种连续性指向一个目的。

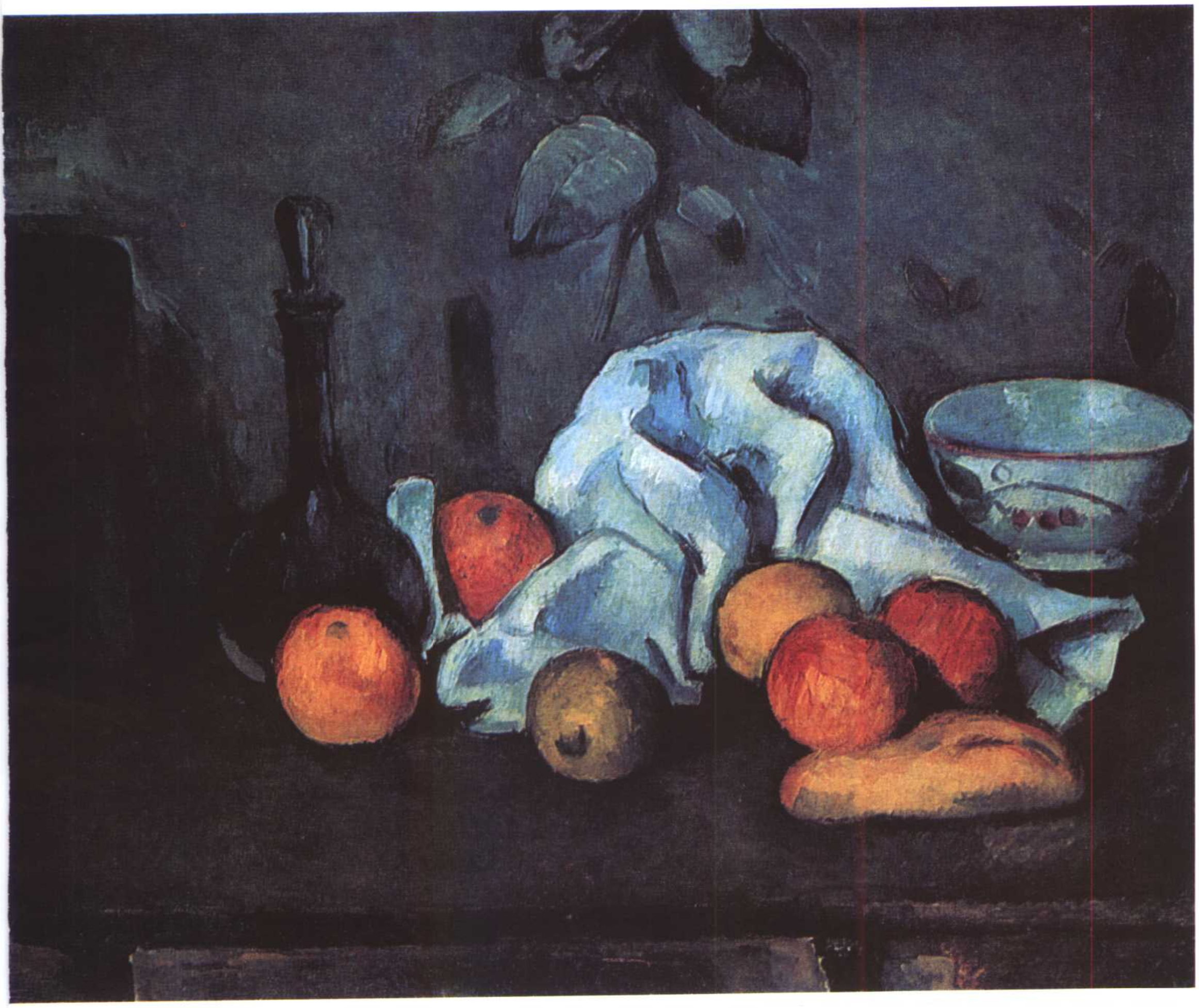
理论与实践的关系多么经常地成为一幕在头脑里上演的喜剧啊！艺术家们根据自己愿意做的事情来建构他们的理论，并且做他们所能做的事。但尽管在某些情况下，他们的能力相对于他们的理论来说太微弱了，在另外一些情况下却要强过他们的理论。最明显地符合雨果在《克伦威尔》序言中所确立的理论的作品，肯定不是他自己的《吕伊·布拉斯》，而无疑是克洛岱尔的《向玛利报信》。库尔贝的理论在他的绘画面前是荒唐可笑的。西斯利画中的纳河岸应该比泰奥多尔·

卢梭画中的塞纳河岸更忠实于自然，这并没有任何意义。新艺术所寻求的是对象与画作之间关系的复活，是对象明显从属于画作。正如德拉克洛瓦因保存了他的素描而赢得塞尚的崇敬，莫奈也将保存他的最后一批《睡莲》——它们比在柑橘园时的一些画更大胆——以赢得1950年的滴色派的崇敬。在雷诺阿、高更、恩索尔、凡·高的作品中，在很多情况下，他们的印象主义所剩下的就是色彩的强度。在世纪末，伯纳尔和维亚尔生动的色点（滴色）是绘画的而不是印象派的。色调的分隔导致纯色，而决不是导致更细致入微的“视觉形象”。在稍后的一个时期，当野兽派登上舞台之时，所有的暧昧含糊都被一扫而光，画家的独断权利得到了承认。

马奈生于1832年，毕沙罗生于1830年，德加生于1834年。在1839到1840这两年里，诞生了塞尚、莫奈、罗丹、雷东和雷诺阿，对他们中的每一个人来说，可视世界将变成他自己语言的字母表。观察这个世界的眼睛不过是达到一个目的的手段，这个目的是把看到的事物移置到一个绘画的宇宙

219 塞尚 圣维多利亚山





2-20　塞尚　水果

中，这个宇宙是连贯的、自律的、个人的。不久凡·高就在作画了。随着对这个世界的再现而来的将是对世界的吞没。

把新艺术描写成“根据一种气质所看到的世界”是错误的，因为这不仅仅是看的方式的问题。塞尚并不根据对象的体积来看它们，凡·高画锻铁时也不是这样，这就像拜占庭画家根据图像来看对象，或巴洛克画家把果盘看成一些分离的碎片。相反，新艺术是通过一种内在的模式或图式来并吞形式，这种模式或图式可以采用亦可以不采用对象的形式，但在任何情况下，形象或对象都不过是这种图式或模式的表现。艺术家最主要的目的是使所有事物都从属于他的创造，从最简单、最没有希望的对象开始。其象征是凡·高的《椅子与烟斗》。

2-21　委拉斯凯兹　火神的煅铁场

这不是一幅荷兰静物中的椅子，它没有被周围的物品和光线转化成那种闲静安逸气氛的一部分——在尼德兰画家衰落时期的作品中，一切事物都在促成这种气氛。这椅子是孤立的——仅仅带有一丝不安的静谧——作为凡·高这个名字的表意符号而立在那儿。经过这么久的郁积，艺术家同“外部世界”的冲突终于呈现燎原之势。

风景将变得越来越不像过去所说的风景，因为大地将从其中消失；一幅静物将越来越不像过去通常所认为的静物。由于光线的反射而显得闪烁灵动的那些铜壶铜罐和所有其他

2-22　凡·高　椅子与烟斗

2-23　凡·高　农舍

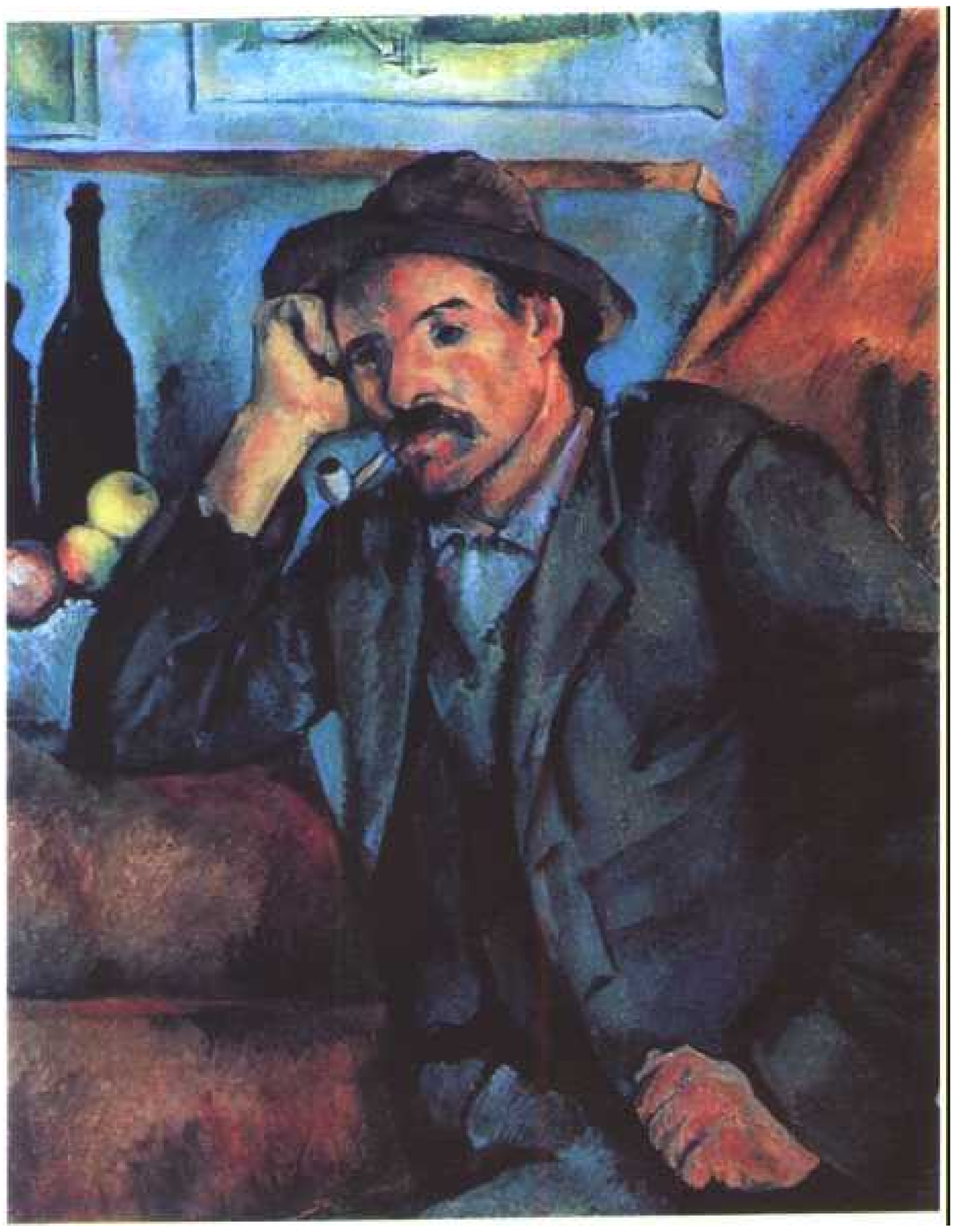
物品都一去不复返了。在如今的静物画中，那些荷兰玻璃制品的闪光已让位于毕加索的烟盒。一幅塞尚的静物画同一幅荷兰静物画之间的关系，就如同塞尚笔下的人物同提香笔下的裸女的关系。如果说风景画和静物画——连同一些裸女和非人格化的肖像，它们本身也是静物——已经成为主要的体裁，这也并不是因为塞尚非常喜欢苹果，而是因为在一幅画苹果的画中，塞尚所拥有的余地要比拉斐尔在一幅利奥十世的肖像中所拥有的余地更大。

我曾经听到我们最伟大的一个现代画家对莫迪利亚尼这样说："你可以随心所欲地画一幅静物，收藏家将会喜欢；画一幅风景，他仍会喜欢；画一个裸女，他会开始显得担忧；他的妻子——呃，这取决于……但当你着手画一幅他本人的肖像时，如果你胆敢篡改他的脸，那么，我的朋友，你将会看见他跳起来了！"即使那些真正欣赏绘画的人，一旦面对自己的脸时，他们也弄不明白画家是采用什么样的奇异炼金术把他们的损失当做自己的收获。每一个过去这么做的艺术家在某种意义上来说是现代的。伦勃朗是第一位这么做的大师，他的姐妹们有时害怕看她们自己的肖像。一位现代画家有时会与之"商谈"的惟一一张脸是他自己的脸——这些自画像往往具有奇异的暗示性。

由此，画家对模特的并吞以及绘画对世界的并吞，就呈现出一种前所未有的特征，因为艺术家第一次不再表现、不再承认他们生活于其中的文明的至高价值。无论这种价值是无法确定的还是得到普遍宣扬的，它都曾得到米开朗琪罗、提香、鲁本斯、普桑甚至夏尔丹的承认，并曾得到信仰时代所有艺术家的承认。伦勃朗至少是一位基督教画家，塞尚则是一位会去做弥撒却不可能去画十字架的画家。但西方文明(它正在成为一种征服世界的文明)的活力不再来自一种最高价值。这一事实是浪漫主义和资产阶级冲突的基础，但浪漫主义以对进步的礼赞而告终，它的最高价值一直是崇高，它希望这种最高价值通过艺术揭示出来。对现代画家来说，肯定存在一种最高价值，但它是绘画本身。在我们看来，19世

2-24　凡·高　河岸春色

2-25　凡·高　安特卫普雪景



2–26　塞尚　吸烟者

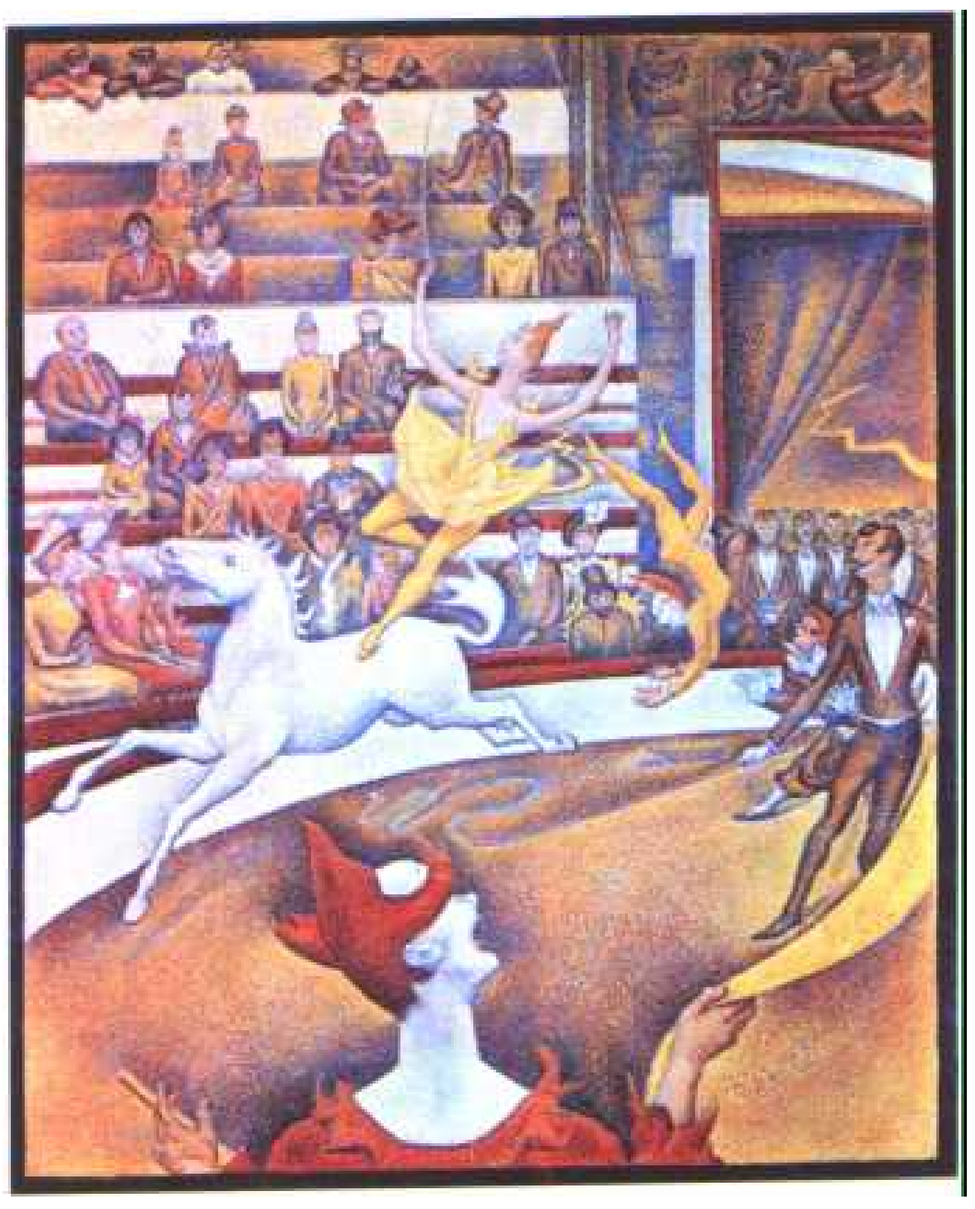
纪末的艺术非常合乎逻辑地带有一种前所未有的个人主义，但当他们作画时（至于罗丹的价值观，则并非完全具有一种造型性），这些个人都是在为同样一种价值效力。对他们来说，未来不是进步的时代而是子孙后代的时代。对他们来说，库尔贝的浪漫主义和现实主义并没有布道的成分，它们是同一块调色板上彼此区分的成分。将他们彼此联系起来的调色板，也联合起来反对共同的敌人，那就是被一个荒唐可笑的社会所推崇的、被剥夺了任何超验特性的荒唐可笑的虚构。

作为被放逐艺术（人们偶尔还会想到它）的先驱，伦勃朗和戈雅并不认为孤独是其使命的必要条件。事实上，恰恰是孤独向戈雅揭示了他的真正使命。在19世纪，一种既傲慢又富有创造性的孤独似乎很快就成了艺术家的天命。弗朗索瓦·维永认为他自己是一个流浪者，同时也许是一个伟大的诗人，但并非是被君主制的非正义逼得去小偷小摸的天才。我们又怎么能够把他的同时代人让·富凯刻画成路易十一的

反对者呢？米开朗琪罗同教皇争吵，而不是同教皇统治制度争吵。菲迪亚斯不是伯里克利的敌人或一个古迪亚王子的苏美尔雕塑家，就像提香不是他的共和国、查理五世皇帝或弗朗西斯国王的敌人一样。19世纪艺术家与延续了400年之久的传统的决裂，不亚于机器时代与自己之前的所有时代的决裂。艺术家不再对一般公众说话或是对某个特定的阶级说话，而仅仅对一个接受他们的价值观念并由此受到严格限制的小团体说话。

因此如今并存的不是两种绘画流派，而是绘画的两种截然不同的功能。它们几乎是同时产生的，同样来自于同过去的决裂。如果将来有一天，我们的艺术作品是面目全非、往事依稀的欧洲的惟一的幸存者，将来那个时代的历史学家们将会推测，在1870至1914年之间，在巴黎存在着两和相互对抗、彼此之间没有接触的文明。一方面是科蒙、博纳、布格罗和罗尔的绘画世界，另一方面是马奈、修拉、凡·高和塞尚的世界。所有那些以绘画为一种至高价值的艺术家——罗丹和塞尚，古斯塔夫·莫罗和德加——都厌恶《大手术肖像》、《厨房里的贪食男孩》和《篮子里的猫》这类作品，因为在这些作品中他们看到的不只是一种乏味的绘画，而是对绘画的一种彻底否定。这种对抗同任何传统的“调教”或训练无关，因为那些无所依傍的画家中有许多是跟他们的对手在同一间画室里学习的。尽管他们不喜欢中产阶级的价值观念（他们对政治的态度通常是一种鄙薄式的疏远），他们对无产阶级也不存任何幻想。当无产阶级难得在画商的橱窗前徘徊时，他也更喜爱博纳而不是德加。在这里社会学家们应该谨慎行事。在一度为贵族所购买的艺术之后，并不是一种为中产阶级所购买的艺术，而是一种没有人购买的艺术。

2-27 修拉 马戏



艺术家们现在开始将个人的孤独融入一个群体。在17世纪，所有的艺术都围绕着同样的美学，但画家、诗人和音乐家相互之间没有任何接触。在18世纪末期以后，艺术分离了，但艺术家们靠得更近了。他们一起对价值观念的僭用发起了攻击。狄德罗并非通过自己的艺术与画家发生了接触，而是通过"哲学"。18世纪的诗歌决没有与同时代的绘画重合：德里耶或多拉在诗歌中所面临的那一个具体问题，会与弗拉戈纳尔在绘画中所面临的问题产生呼应吗？但随着浪漫主义的到来，画家、诗人和音乐家们联合起来，试图为他们觉得应

2-28 路易－麦可·范·路丹尼斯·狄德罗

2-29　根兹巴罗　亚尔斯顿女士

2-30　塞尚　穿天蓝色衣服的太太

该由艺术来创造的那个非现实宇宙奠定基础。无论他们的各种追求是多么不同，却都带有同样拒绝与周围的社会合作的印记。多年以后，瓦格纳写道："任何一个人，如果善良的仙子在他降生之时没有赋予他对所有现存事物的神圣不满精神，那他都不可能发现任何新东西。"每一位艺术家都将他的战利品带回到那个由友好竞争者组成的部族里，当这些人不断扩大他同社会之间的裂缝时，这些战利品会使他越发牢固地系泊于以艺术作为人的整个存在理由的社会里。我们所有伟大的孤独者，从波德莱尔到兰波，都在文学咖啡馆里度过了许多时光；甚至反叛的高更也出席了马拉美的星期二聚会，而马拉美是马奈的密友，就如波德莱尔是德拉克洛瓦的密友一样。实际上，对自己时代的绘画拥有最准确的本能的不是理论家和批评家，而是诗人——特别是波德莱尔和马拉美。艺术家的语汇——不是在他们的理论阐述中，而是在他们的笔记、谈话和书信中——往往使人想起用俚语修订和编辑过的宗教经验的语言。

人文主义风格是它们所属的文明的装饰物之一。把艺术作为一个有限领域的其他那些风格的发展，使艺术家更紧密地结合在一起，其程度跟艺术家同他们时代的传统文化的日益脱离成正比。就此而言，拉辛，甚至还有索福克勒斯，对那些沉迷于委拉斯凯兹，并不久即沉迷于原始派的画家来说，就无足轻重了。即使是在佛罗伦萨，也没有这种封闭的艺术家圈子的先例，但艺术如今成了生活在其中只不过提供了原材料的领域。在这个领域内，对一个人的评判仅仅根据他向别人传达一个由他自己创造的世界的能力。因此就有了一帮沉迷者，他们更坚定地致力于将自己的价值观念传达而不是强加给其他人。这样的帮派授予圣徒与怪人以高贵的职位，更满足于它的秘密性（像所有的帮派一样）——比其拥护者所愿承认的还要多——并且能够为它的模糊而绝对的真理作出牺牲。一个帮派的所有特征都具备了，甚至包括克制自己的特征。

同德拉克洛瓦相比，马奈和塞尚的说法远为直白。他们

说，一个旅游者同一个前驱者截然不同，他不会取得跟那些他通过模仿他们的作品来表达自己崇敬之情的人同样的地位。伟大的现代画家对后代所具有的吸引力，是与他们同那些被他们奉为大师的人的热情对话相联系的。在他们眼中，所有真正的绘画自身就蕴涵着自己的后代，因为真正的绘画似乎就是那种没有从属于景观的绘画要素——也就是说，那种不可破坏的绘画要素。随着绘画历史的进程和对绘画的无限多样性的发现，艺术家们对于死后生活有着直接的意识，而早期地中海式的美似乎已不过是对这种生活的一种视觉表现。与这种认识俱来的是一种雄心，即重获并永保一种开端就已迷失于时间之雾中的语言。

2-31　德拉克洛瓦
在家中的阿尔及利亚女人

在服务于这种语言的过程中，他们把苦难作为生活本身的一部分接受下来。从波德莱尔到魏尔兰，从杜米埃到莫迪利亚尼，牺牲是何等巨大！很少有如此众多的艺术家为一位不知名的神而牺牲了如此之多。这位神之所以不知名，是因

为那些效忠于他的人尽管对他的伟大有着明确的意识，却不能仅仅用他们自己的语言即绘画来描述他的伟大。即使是一位最鄙视资产阶级的艺术家（他所说的资产阶级是指不信神者），在画自己最雄心勃勃的作品时，如果他被迫使用了那种表达了其雄心的语汇，他也会感到不自在的。没有人谈论真理，但在面对自己对手的作品时，每一个人都会谈论欺骗。"为艺术而艺术"这句话有什么意义，以致会引起波德莱尔的微笑？很简单，就是别致（picturesque）。但人们一旦开始怀疑这句话涉及到的既不是别致也不是美，而是一种超越时间、可使死去的作品复生的能力，并怀疑到艺术家的信念像所有其他信念一样，只是试图牢牢抓住自身的永恒性时，就不再有人笑了。被放逐的画家在历史中取得了自己的位置。从此以后，笼罩在各种有关自身绝对性的幻像之下，面对着日益脆弱的人文主义，艺术家就在自己的流放之中找到了一种空前的丰饶之源。在地图上走过了如此多的苦难行程——它们仿佛是用抖动的血迹画成的——那些成为凡·高与高更相遇之所的画室注定要使一种堪与列奥纳多相提并论的荣耀遍布世界。塞尚相信他的画会进罗浮宫，而不相信它们的复制品会挂在美国的每一座城市；凡·高怀疑自己是一个伟大的画家，但没有怀疑在自己死后50年，在日本他会比拉斐尔更著名。这整个世纪太着迷于教堂了，其身后将只留下一件东西：收集其绘画的博物馆。

这种绘画本身被认为是一种最高价值，它没有借鉴任何遗产：虚幻、神圣的或基督教的信念。它也没有提出模仿自然的要求；但在把视觉理论作为自己合法性基础的过程中，印象派把绘画发现局限于个人解释，并由此保留了自然为艺术之借鉴的地位。"像普桑一样作画，模仿自然……"塞尚如是说。但他如果想同普桑竞争，那么他通过模仿自然来同普桑竞争对我们来说就毫无意义。我们之所以推崇他，并不是因为他的"无感觉"，而是因为他创造了一种苛刻的风格，这种风格比得上埃伊纳雕塑家的风格，也比得上15世纪前半期托斯卡纳画家（马萨乔或皮耶罗·德拉·弗朗切斯卡）的风

格。尽管印象派画家较倾向于认为自己的作品是一种视觉表现而不是一种风格，但伴随着塞尚、高更、修拉——以及另一领域里的凡·高——追求风格的意愿重新出现了。

无墙的博物馆继续循着它的变化形态之路前行。

伴随着色彩的新自由，画家们发现了在意大利被尊为先驱的原始派画家——从波提切利上至乔托。拜占庭还不是一个重要因素，但艺术家们也已经发现了埃及、美索不达米亚和墨西哥，尽管发现的方式比较不确定。古代东方的雕塑，15世纪意大利的绘画，都没有回应哥特艺术在这个世纪初回应了的宗教或情感上的需求——没有新的“基督教天才”(Génie du Christianisme)吁求它们的复兴——而是回应了一种艺术上的需求。艺术家们一致同意，如果一幅画所描绘的对象成为真实之物后仍美的话，那这幅画就可以说是美的。这种理论直接适用于拉斐尔和普桑，甚至更微妙地适用于伦勃朗。但如果一件亚述的浅浮雕或一尊阿兹特克的雕像拥有了生命，它们又意味着什么呢？这就像《奥林匹亚》如果有了生命也就意味着什么都没有一样。绘画不再把自己投射进一个想像的世界。摆脱了任何忠实模仿的企图，人类自我表现的伟大形式正在被发现。因此，很显然，在模仿与装饰或象形文字之间存在着某种关系。随着埃尔金勋爵公开展示了自己从希腊带回的《命运三女神》以及一些古希腊雕像——它们的出现扼杀了有关古希腊的当代神话，就像扼杀了它们的罗马复制者一样——很显然，菲迪亚斯同卡诺瓦没有任何相似之处

2-32 修拉 女模特儿

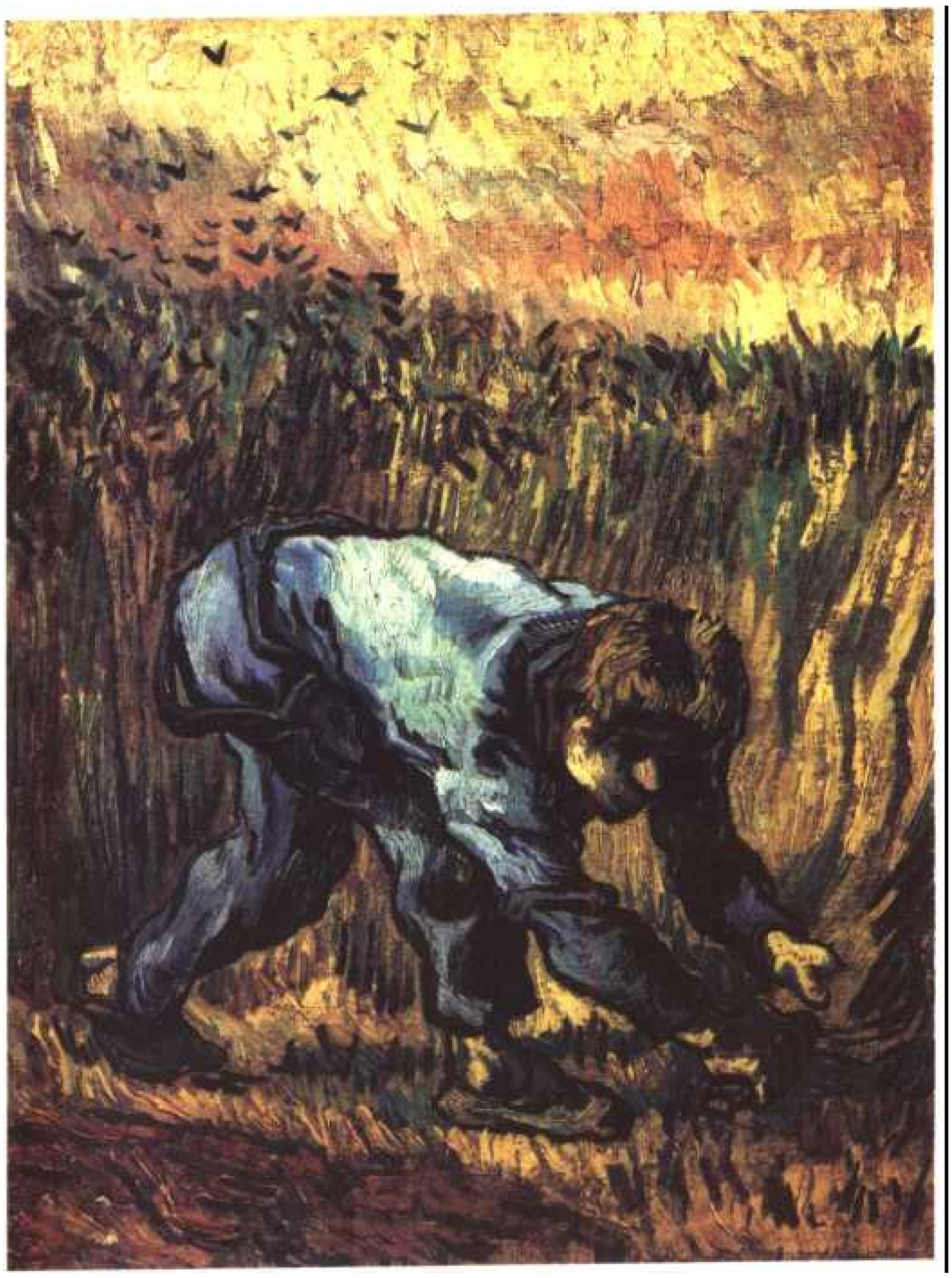
2-33　塞尚　艾克斯附近的大松树

2-34　塞尚　马恩河边

（当卡诺瓦本人在不列颠博物馆发现这一点时，他感到万分惊诧）。与此同时，哥伦布之前的美洲艺术开始变得众所周知。"我想，"波德莱尔在1860年写道，"那种必然的、综合的、孩童式的原始人的特征，在许多完美的艺术典型（如墨西哥人、尼尼微人和埃及人的艺术）中仍然可以见到，它源于全景观察事物的需要，并主要根据它们的整体效果来考虑的需要。"那些以一种神圣风格的变形使其人物形象僵化的风格，或者是暗示或者是公然地表明了下述观念：通过模仿来扩散的有组织的形式体系，可以挑战事物的自然组合模式，实际上也就是重新创造世界。

的确，巴洛克艺术也扭曲人体形象，不过浮华的巴洛克艺术（除了埃尔·格列科，当时认识他的人都认为他是一个迟到的哥特艺术家，而不是巴洛克艺术家）属于一个运动和情感的世界。而古代东方艺术与这种戏剧形式的共同之处，与多数现代艺术与它的共同之处并无多少区别。尽管没有人意识到尼罗人和幼发拉底人风格的朴素在多大程度上要归因于他们的建筑，博物馆只收集那些脱离了它们最初所属的纪念建筑的作品。仅仅因为它们的起源，艺术家就很少轻视这些给他以灵感的形式。脱离了它们所属的建筑，脱离了它们的诸神，这些形式表明艺术作品不仅可以通过自己各部分的和谐，而且可以通过一种特殊形式的和谐，来确证其内在的天才。它们也表明，艺术最终可以使生命的各种形式服从于艺术家，而不是使艺术家服从于生命的各种形式。

这仍是一种混乱且不完全的启示。但它与日本版画的第一次冲击是同时出现的。如今每一个人都熟悉这种冲击，但我们往往误解其实际作用，因为我们把它当成一种特殊的异域风情与字体的影响。当凡·高坦率承认所有独立的艺术家——首先是他自己——都受益于日本版画时，这并不是因为他喜爱日本少女或推崇阿拉伯花饰。在一个一切二维艺术都被认为笨拙（波德莱尔甚至说是幼稚）的时代，这些版画表明这种艺术可以同一种极富技巧的绘画共存。这些版画像素描一样——但更有力量，因为它们表现的是一种深思熟虑



2-35 凡·高 收割者

的艺术形式（还借助于它们自身的惊奇因素）——它们绝对没给艺术家们提供范型，而是向他们揭示出了自己的自由。

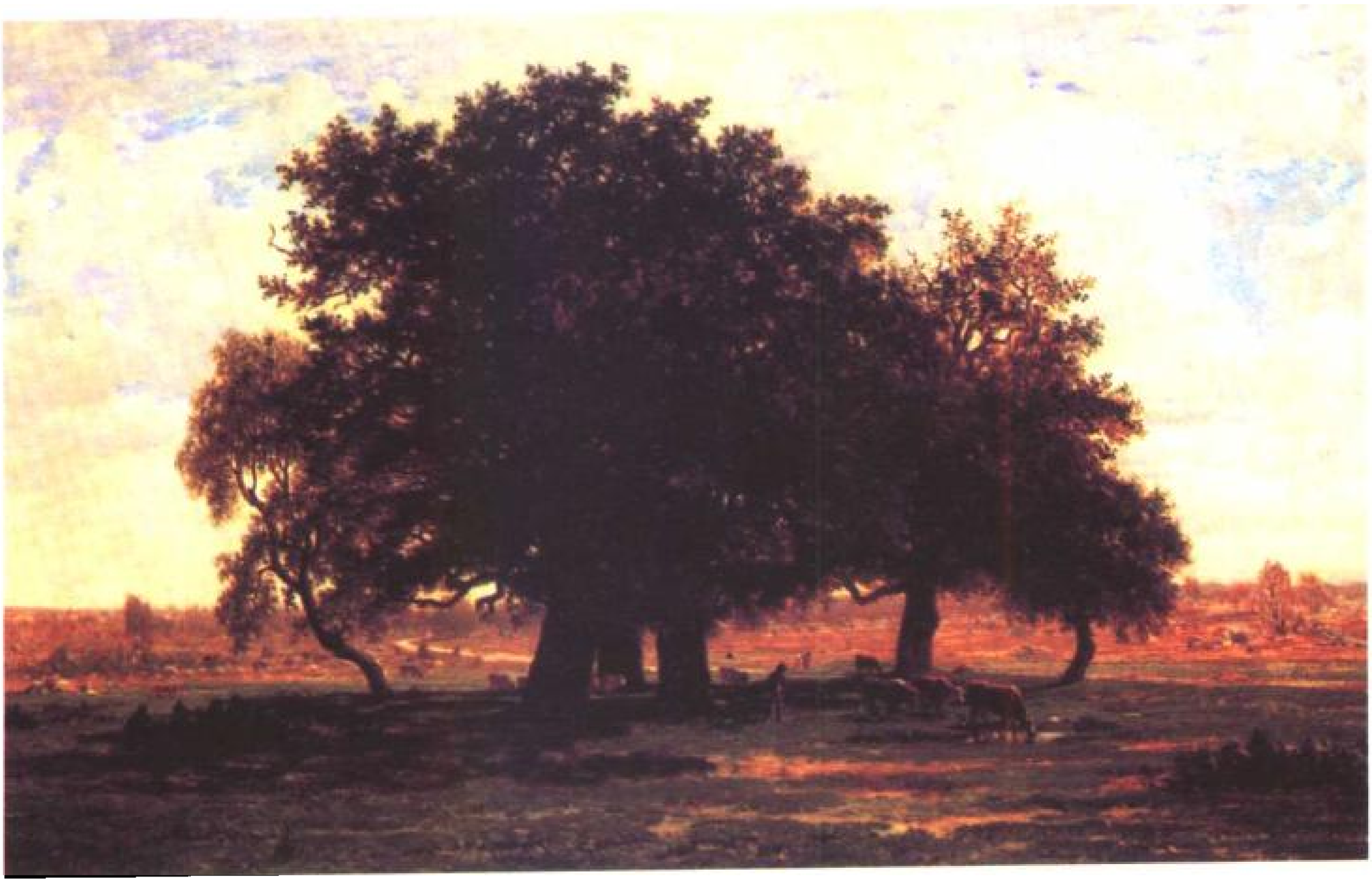
这也是拜占庭揭示给他们的自由，当拜占庭艺术最终在威尼斯和拉文纳被发现时，它仅仅激发了泰纳在其《艺术哲学》中所表示的轻蔑，这一系列的发现，连同此后（而不是此前）对中世纪雕塑的发现，导致了下述发现：在艺术中存在着一种绝非限于个人解释的自由。拜占庭画家并不是以拜占庭风格看待事物，他发现了拜占庭风格，或者说把他所看到的事物转变成这种风格。对他来说，做一位艺术家恰恰意味着可以进行这种创造或转变。他使自己正在描绘的元素服从于神圣宇宙的法则：他的工具，那些庆典和仪式的工具，成为一体。与将一尊苏美尔雕像或一幅亚述浅浮雕跟乔托的

作品以及拜占庭艺术区分开来的那些特征相比，那些将伦勃朗、委拉斯凯兹和普桑区分开来的特征——一种现实主义表情或一种理想主义表情——变得不甚了然。在古代东方艺术整饬庄严的风格或拜占庭艺术悲惨的抽象面前，出现在罗浮宫中的所有欧洲流派——阿维尼翁的《圣母怜子》至今还没有进入——都变成了单一的一种风格。

2-36　凡·高　夜咖啡馆

尽管博物馆的最高传统在一段时期内仍将是艺术史的主导因素，但它至少已不再是全部的艺术史。伟大的传统形成了一个紧密的集团，独立于那些正在被全面发现并且正开启一个迄今尚未被标识的世界景象的新领域。油画的确切领域不是任何理论或那些伟大艺术家的梦想，而是那种使绘画作品汇集于博物馆的东西：它不像迄今为止人们所认为的那样是一个技术或一系列表现方法的问题，而是一种独立于绘画对象的语言，像音乐语言一样具体的语言。的确，没有一位伟大的博物馆艺术家意识到了这种语言的存在，但所有人都赋予其一个从属地位。艺术在寻求的、杜米埃谨慎的天才和

马奈有时富有攻击性的天才所发现的，不是对传统的修正（就像早期大师的作品所带来的变化），而是一种深刻的决裂——就像那种长期被遗忘的风格的复活如今正在造成的决裂一样深刻。它是另一种风格，而不是另一个流派。



2-37 狄奥多·卢梭
枫丹白露森林中阿培蒙的橡树丛

正是在这一点上，画家的天才不再是表现虚构的一种手段。

对画家们的天才来说是如此。至于绘画本身，在世纪转折之后，轶事和英雄主题将继续占据官方沙龙的墙壁；绘画将继续描绘一个想像的世界，但这只是那些不再有价值的画家的作品。诗歌分享了这种冒险，并且以同样的方式得到了改造。随着波德莱尔的出现，诗歌彻底抛弃了故事，尽管官方诗歌在许多年里仍沉溺于叙事和戏剧式的抒情诗。左拉和马拉美一致推崇马奈，这一事实并不像它表现的那样出乎意料：尽管他们的观点有别，并且有时是矛盾的，但自然主义、象征主义和现代绘画结合起来给了庞大的虚构帝国致命的一击，这个帝国的最后表现是历史浪漫主义。

但是，经过50年舒适而不光彩的死亡之后，对虚构的表现——最突出的是历史浪漫主义对虚构的表现——将实现一

2-38　查理－法兰斯瓦·杜比尼　在欧普特伏的水门

种奢华的复活，并找到它的真正位置：电影。

一旦发现表现技巧的时代宣告结束，绘画就以鲁本斯为榜样，开始狂热地寻求表现运动的手段，仿佛只运动本身就能提供一种说服力，而这种说服力一度是由每一次前后相继的发现所提供的。但要把握运动就要求肖像画的方法有较多的改变。那些在巴洛克世界中常见的、仿佛是溺水者的姿势，并不代表形象的改变，它们是一连串的形象。毫不奇怪，对戏剧效果、所有姿势和情感如此着迷的艺术，最终会走向电影。

2-39　近代照片　舞蹈

摄影表明了它对于护照之类的必需品是有用的，但当它——它在 30 年的时间里从拜占庭式的静止发展到了疯狂的巴洛克式运动——试图表现生活时，必然会碰到画家碰到过的所有那些老问题——表现的问题。在画家曾经终止的地方，它也不得不终止。它甚至更多地受到下述事实的束缚：它没有给虚构留下余地；它可以记录下舞蹈者的一跳，但它不能展现十字军进入耶路撒冷的情景。然而，从圣徒的脸一直到历史的重构，人类摹绘的愿望对他所熟悉的事物的关注与他对自己从未见过的事物的关注一样多。

因此，4 个世纪之久的捕捉运动的斗争在摄影和绘画的同一点上走向终结。电影尽管能够记录运动，但也不过是用活动的姿势代替了静止的姿势。如果那种巨大的表现冲动——它在巴洛克艺术中终止了——要继续的话，电影就必须独立于它所拍摄的场景之外。这个问题不是从机械上通过改进电

2-40　杰曼－尚·德鲁也　被囚禁在敏特内的马利尔斯

影来解决的，而是通过在技术上发明剪辑手段来解决的。

当电影仅仅是表现运动中的人物形象的一种手法时，它就跟录制留声机唱片，或者跟普通摄影术没什么区别了。在一个真实的或想像的舞台的有限空间里，演员表演一出喜剧或一出戏剧，电影仅仅记录下了他们的表演。电影作为一种表现手段的诞生始于那种狭隘有限空间的消除，始于制片者最早想到要录制一系列短镜头而不是仅仅拍摄一出戏剧之时，以及他最早想到有时要让摄影机靠近拍摄对象以放大屏幕上的人物形象、有时又要让它远离拍摄对象之时；最主要的是，在他最早想到要用一个宽广的视觉领域来代替戏剧的各种限制之时。这就是银幕所展现的区域，表演者们在这个区域里进进出出，这个区域是制片者选择的而不是别人强加给他的。电影中复制的手段是移动的图片，但它的表现手段是各层面

的前后相继。

传说格里菲斯在执导他的一部早期影片时，在拍摄的某一阶段被一位女演员的表现深深打动，结果他让摄影师给她拍了一系列的镜头，一次比一次靠近，然后再把她的脸加入到适当的情境中。这样就发明了特写镜头。这个故事表明，电影业的伟大先驱之一是如何运用他的天才来解决电影拍摄中的问题的，他更多的是调整演员和观众之间的关系（通过增加脸部的拍摄角度），而不是影响演员的表演（比如说让他换一种方式表演）。当这种截取人体腰部以上的大胆创新改变了电影的整个进程时，商业摄影家，甚至是他们中那些最落伍的人，也早已放弃了给人们拍摄全身坐姿照片的做法，而是拍摄他们的半身照，甚至是集中拍摄脸部。但只要摄影机和它的拍摄场地是固定的，拍摄两个人物的半身像就必然使整部电影都采取这种方法。

因此，只有当导演因为这种对不同层面的运用而摆脱了

2-41　马丁·道林　厨房的内部

2-42　尚·法兰斯瓦·皮耶·佩朗　密提亚德斯的丧礼

2-43　简安·多明尼克·提也波洛　嘉年华场景(又名小步舞曲)

2-44　乔凡尼·巴提斯达·提也波洛　井边的蕾贝卡

戏剧的各种束缚时，电影才取得了自己作为一门艺术的地位。这样一来，他就可以选择那些有意义的镜头对之加以整理，并以其选择性弥补媒介的沉默。电影也就不再是对戏剧的一种简单摄录，而是成了表现虚构的一种理想媒介。

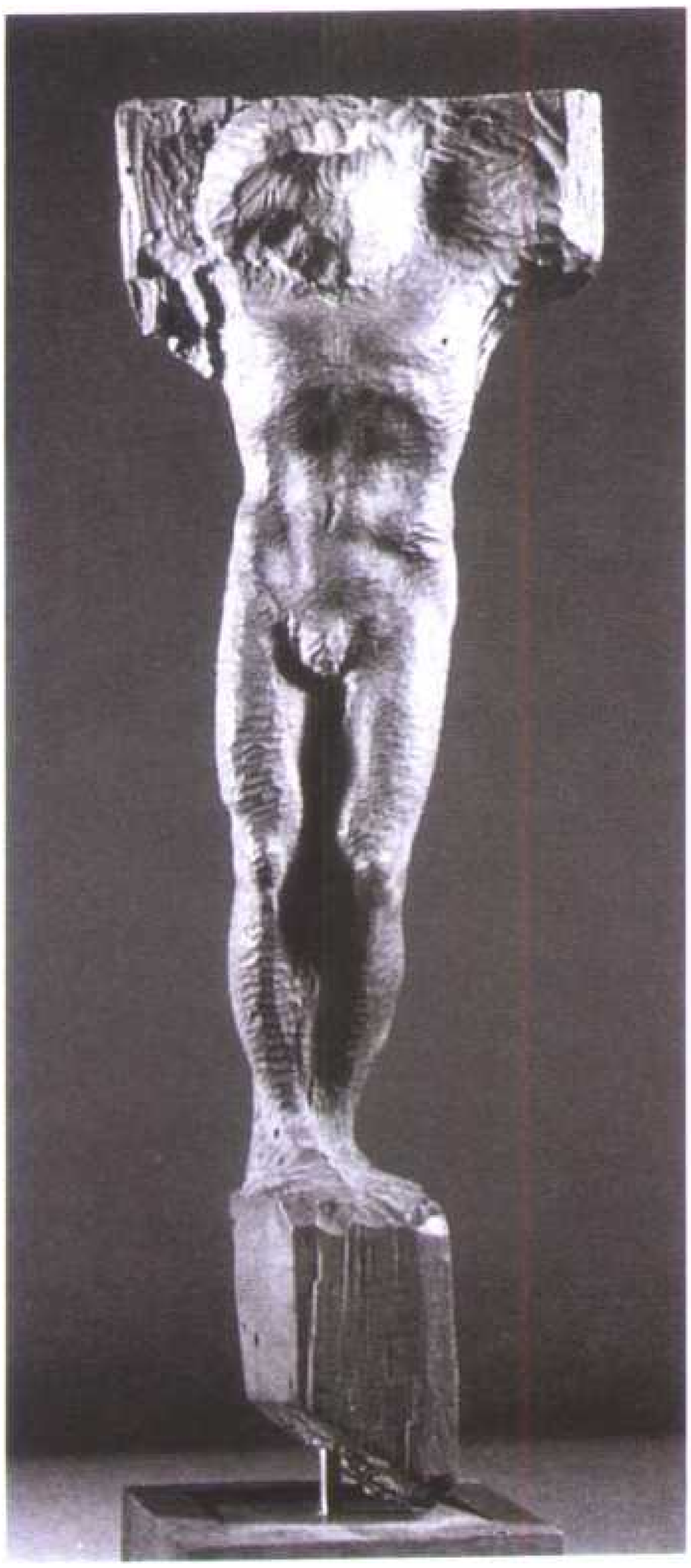
当发生了这种情形时，虚构和绘画天才已经分离了半个多世纪。电影确证了这种分离，并使得任何重新结合都变得不可能。对运动的暗示（就像远东的“掠影”、德加的作品和快照中的暗示），以及另一极端即运动的象征化（如我们在乌切洛作品、古代东方浅浮雕或锡西厄人艺术的抽象形式中所发现的），这二者已经取代了对运动的表现曾经在造型艺术中占据的地位。艺术创造同官方艺术仍赖以为生的虚构之间的竞争已经失去了意义。曾经作为绘画虚构之主导特征的表现价值，已经被吞没进了一个由电影重新发现、明显带有普遍性的世界：一种诱惑或移动的欲望，戏剧的风格与诗歌，对个体美的崇拜，对神情举止中的感情的崇拜。在遥远的已逝世纪里，一个戴仪式面具的人在火光中庄严地吟唱和跳舞：今天，在我们的眼前，扭曲的面部特写悄然经过那些由它们确定和填充的阴影。

但是，一旦幻觉不再是表现的特许领域，神圣的雕塑和二维的绘画就呈现出它们真正的意义。尽管至今还没人认识到这种意义，它却是世界上所有绘画消除差别过程的开端。埃及、美索不达米亚、希腊、罗马、墨西哥、波斯、印度、中国、日本——二维的绘画是整个世界的绘画，除了在西方有几个世纪的例外。作为对这种大规模创造尝试的回应，同时也是对它的鼓励，复制即将把那些为每一个国家的艺术家所复活、推崇、预见或忽略的形式第一次传播到全世界。

第 三 章

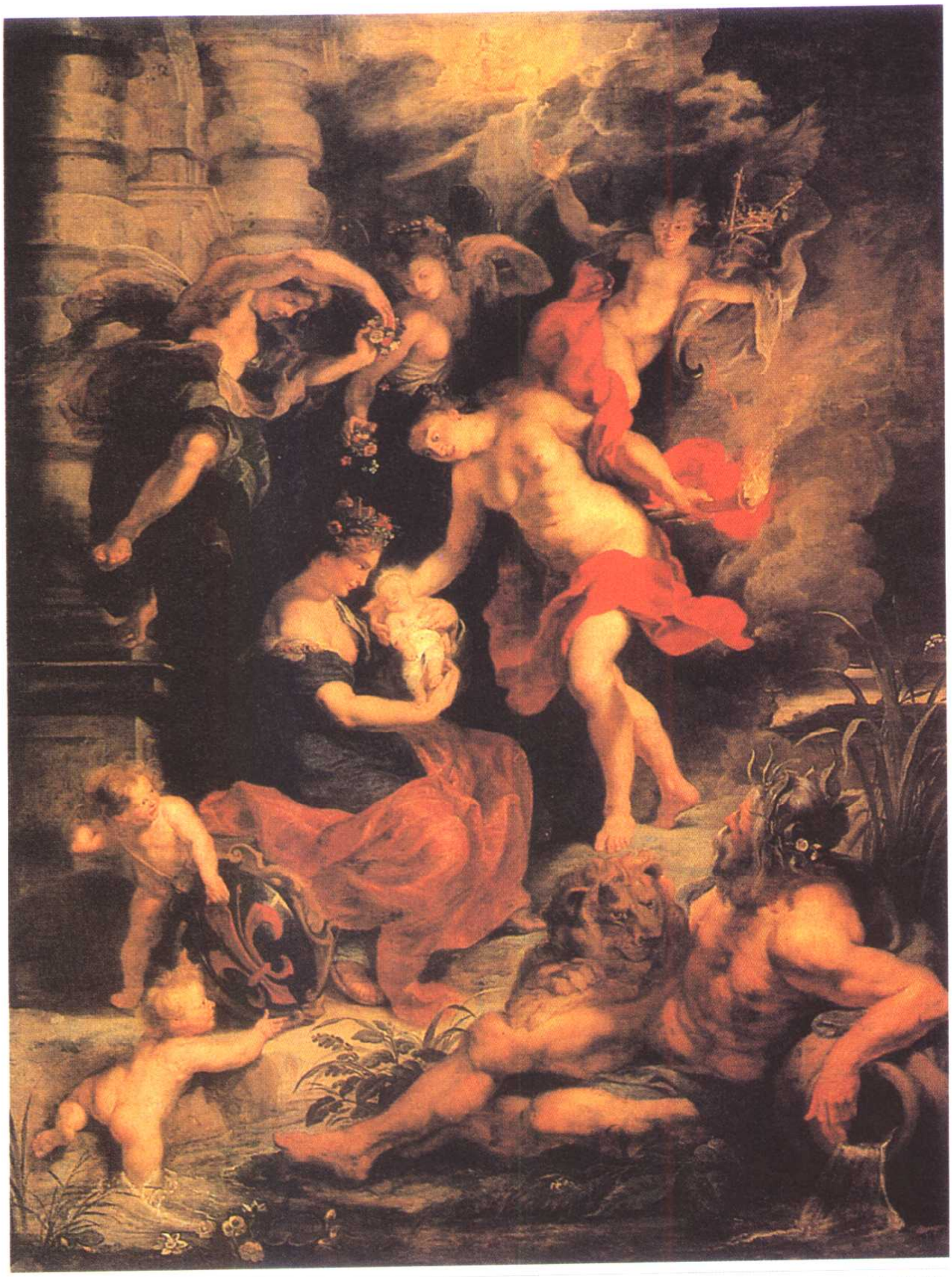
摄影最初是使那些无力购买版画的人熟悉公认杰作的一种简朴方式，它似乎注定只能维持既有的价值观念。但现在日益广泛的作品正在以日益巨大的数量被复制，同时复制的技术条件也正在影响所选择的那些作品。不仅如此，这些作品的传播还得到一种越来越精密、范围越来越广的商业方式的支持。它往往用有意味的作品来代替明显的杰作，用智力的快乐来代替简单的崇敬。较早的一代人满足于米开朗琪罗作品的印刷版画；今天，我们拍摄不那么重要的大师和民间画家的作品，以及那些曾经不为人知的艺术。事实上，任何一种可以看做是风格的东西如今都在被拍摄。

3-1　米开朗琪罗　基督受难像



因为在摄影给艺术家们带来大量杰作的同时，艺术家们自身也在修正他们对于杰作概念的态度。

从16世纪到19世纪，杰作就是一件自足存在着的作品。一种至高无上的美学已经确立了一种美的理想，其基础是人们所认为的希腊遗产。艺术作品不断地渴望趋近这种理想的表现，在拉斐尔时代，杰作就是一幅想像也不能对其有所改进的画。甚至在



3–2　鲁本斯　玛丽·德·梅迪契的诞生

把它跟同一位艺术家的其他作品相比时，也不存在任何疑问。作为自己时代的一件作品，杰作没有什么地位，而仅仅是同它所指示的理想作品竞争的一个元素——所有其他作品都从属于这场竞争。鲁本斯是在威尼斯画派中实际发现色彩力量的象征的，他使官方绘画摆脱了意大利人的理想化，并使它接受了奢侈的改造，这种改造反过来又是意大利人乐于接受的。他所有最伟大作品的女主角都是一位梅迪契家族的女儿。

在罗马16世纪和欧洲19世纪之间的这段时期，这种美学的原创力丧失大半，但直到浪漫主义出现，人们仍普遍承认，真正伟大的艺术作品本身就带有自己的天才。历史和先例毫无意义，它的成功就是它的证明。这种阿卡狄亚式的观念以一种如同潜意识般毫无来由的坚定性，排除了每个时代发现其自身天才的决定权，同时还有意识地攻击对各种不同的艺术观念的朦胧意识，而这些观点之间遥远而秘密的亲缘关系在不知不觉中得到了认可，尽管它们之间的联系仍然不清楚。

直到皇家收藏的那些次要绘画作品1750年首次展出为止，无疑是画商们的店铺——它们本身就出现在许多油画上，甚至迟至《热尔珊的教育》——使艺术家们有可能看到不同的艺术并排放置。但它们几乎总是些次要作品，服从于一种尚未受到挑战的美学。1710年，路易十四拥有1 299幅

3–3　鲁本斯　玛丽·德·梅迪契的命运

3-4　鲁本斯　玛丽的教育

法国和意大利绘画，以及171幅“其他流派的作品”。除了伦勃朗——他以奇怪的理由打动了狄德罗（“如果我在街头看见一个从伦勃朗画布上走下来的人物，我想充满崇敬地跟踪他；如果我看见一位从拉斐尔画里出来的人物，我想如果他不拍我的肩膀，我甚至都不会注意到他。”）——特别是除了鲁本斯的那些最意大利化的作品，在意大利之外，18世纪只能看到不重要的作品。在1750年，谁会想到去比较扬·凡·艾克和圭多·雷尼呢？意大利绘画和古代雕塑是仍然至高无上地统治着想像的文明的最高成就。在皇家画廊里，意大利是女皇。无论是瓦托还是弗拉戈纳尔或夏尔丹都不想像拉斐尔一样作画，但没有人想到要宣称自己能与他比肩。曾经存在着一个艺术的“黄金”时代。

在大革命之后，当罗浮宫成为一个博物馆时，当皇家收藏由于拿破仑的征服而得到扩充时，各种各样的艺术流派以它们各不相同的杰作最终彼此相对，但传统美学仍然至高无上。理所当然地，那些非意大利作品则根据自己的意大利成分而被重估价值。一位艺术家仅仅是因为讲意大利语就获得了进入不朽者学园的资格，即使他的意大利语带有鲁本斯口音。在当时的批评家眼中，杰作就是放在卡雷沙龙（Salon Carré）里那些公认的杰作当中而“毫不逊色”的作品。在这个沙龙里，伦勃朗这位重要的、令人迷惑的人物被置于边缘，而委拉斯凯兹和鲁本斯之所以被接受，仅仅是因为他们“赞同”意大利等级系统中的威尼斯画派。这种赞同的真实面貌在德拉克洛瓦去世之前被清楚地揭示出来，那就是学院主义。因此绘画作品本身之间的竞争取代了先前它们同一种神话式完美的竞争。但在这场“同死去的名人的论争”中——每一幅新的杰作都被要求陈述它与某个享有特权的精英同列的理由——甚至当意大利的霸权地位正在衰落时，价值检验所依托的仍然是那些久享尊荣的作品所拥有的共同的质量标准。这是一种为16世纪和17世纪的三维油画所决定的标准。在这场争论中，德拉克洛瓦的素描微不足道，马奈根本就没有任何地位。

通过提示然后是强加一种新的等级制度，摄影复制将帮助改变这场论争的主旨。

鲁本斯之所以受到推崇，是否因为他极少量的佛兰芒绘画被认为堪与提香的作品相媲美呢？如果放在一个包括了鲁本斯全部作品的影集中来看，这是一个次要的问题。他的全部作品构成一个自身的世界。在这个世界里，《玛丽·德·梅迪契的命运》主要是引起人们把它同鲁本斯的其他作品相比较，而远不是同提香或拉斐尔的作品相比较；最主要的则是同用来完成这幅“成型”作品的素描进行比较。利希滕斯泰因画廊里的《一个孩子的肖像》、《阿塔兰特》、《菲洛皮门》、《有大车的风景》，这些作品呈现出一种全新的特征。我们发现，鲁本斯是世界上最伟大的风景画家之一。真正有代表性的作品开始出现了。真正伟大的艺术作品不再是最完美地合乎一种传统的作品——不管这种传统有多么自由宽容——也不是最完善、最“成型”的作品。它是一幅艺术家（只与他自己有关）在其中达到自己风格的巅峰，并清除了所有不为他特有的东西的作品：一种风格的发明者的最重要作品。在某种意义上，先前世代所未见的私人画展（“单人展”）使画家变得孤立了：伟大的浪漫派画家们通常在沙龙里展出作品，而我们当代的伟大艺术家把他们的作品送到沙龙仅仅是作为一种友好姿态。正如有一个时期，一幅征服了想像的杰作——后来被接纳进不朽者之列的杰作——会迎来这位艺术家最有力的作品，甚至会被后者取代，另一类作品如今正崭露头角，它们是各种风格的最重

3.5 阿波罗(雕像)

3-6　罗马地下墓窟(墙画)

3-7　米开朗琪罗·梅里西　年轻的酒神

要、最精纯的作品。大洋洲艺术影集使我们熟悉了200件雕塑作品，同时也向我们揭示了其中一些作品的特质。汇集起来的大量同一风格的作品都会创造出这种风格的杰作，因为这些作品迫使我们去理解它们的本质意图与特殊意义。影集就像展览一样，使得人们根本不可能去把一个大洋洲或非洲的面具同一个“模型”，同一些古典雕像的头部，甚至进而同那些罗马雕像相比较：这个面具在这里必须跟它的同类相比较（无论它们属于哪一种文明），而最主要的是，必须跟它自身相比较。

19世纪开始的对关于艺术本质的价值观念的修正，以及专制美学的终结，消除了对于粗陋的偏见。17世纪流行的对哥特艺术的轻视，并非出于任何真正的价值观念的冲突，而是出于下述事实，即哥特雕像没有被看做它真正所是的东西，而是被看做某种它未能成功地成为的其他东西。人们假定，哥特雕塑家意在雕一尊古典雕像，如果他没有成功的话，那是因为他不知道该怎么雕。中世纪有一种独特的观念，即认为古典雕像已经变得不可模仿或已经消失（事实上，当11世纪法国南部在复制古代作品的时候，只要霍亨斯陶芬的腓特烈二世一声令下，罗马艺术就会重现——更不要说意大利的艺术家们每天都会路过图拉真的柱子，这种观念被广泛接受，因为理想化需要表现的艺术有一系列新的发现，而且没人想像到这些发现是对哥特艺术家的一种漠视。路易十四的感叹“让那些丑怪之物走开”，其中就包括了巴黎圣母院。同样的态度延续到19世纪初，导致了《热尔珊的教育》被一分为二，也使得龚古尔兄弟能在废品店里淘到弗拉戈纳尔的作品。死的风格是只能根据它不是什么来界定的风格。

某种具有不太为人所知的风格的孤立作品，除非会作为先驱而突然走红（就像黑人艺术因毕加索而走红一样），否则几乎总是激起“负面”反应。有多少个世纪人们并不认为这种黑人艺术是那些不了解自己技艺的雕塑家的作品？而且就像物神和面具，那些希腊文物，尼罗人和幼发拉底人的雕塑，在成为我们文化的一部分之前是四处散布的。因此，单件的

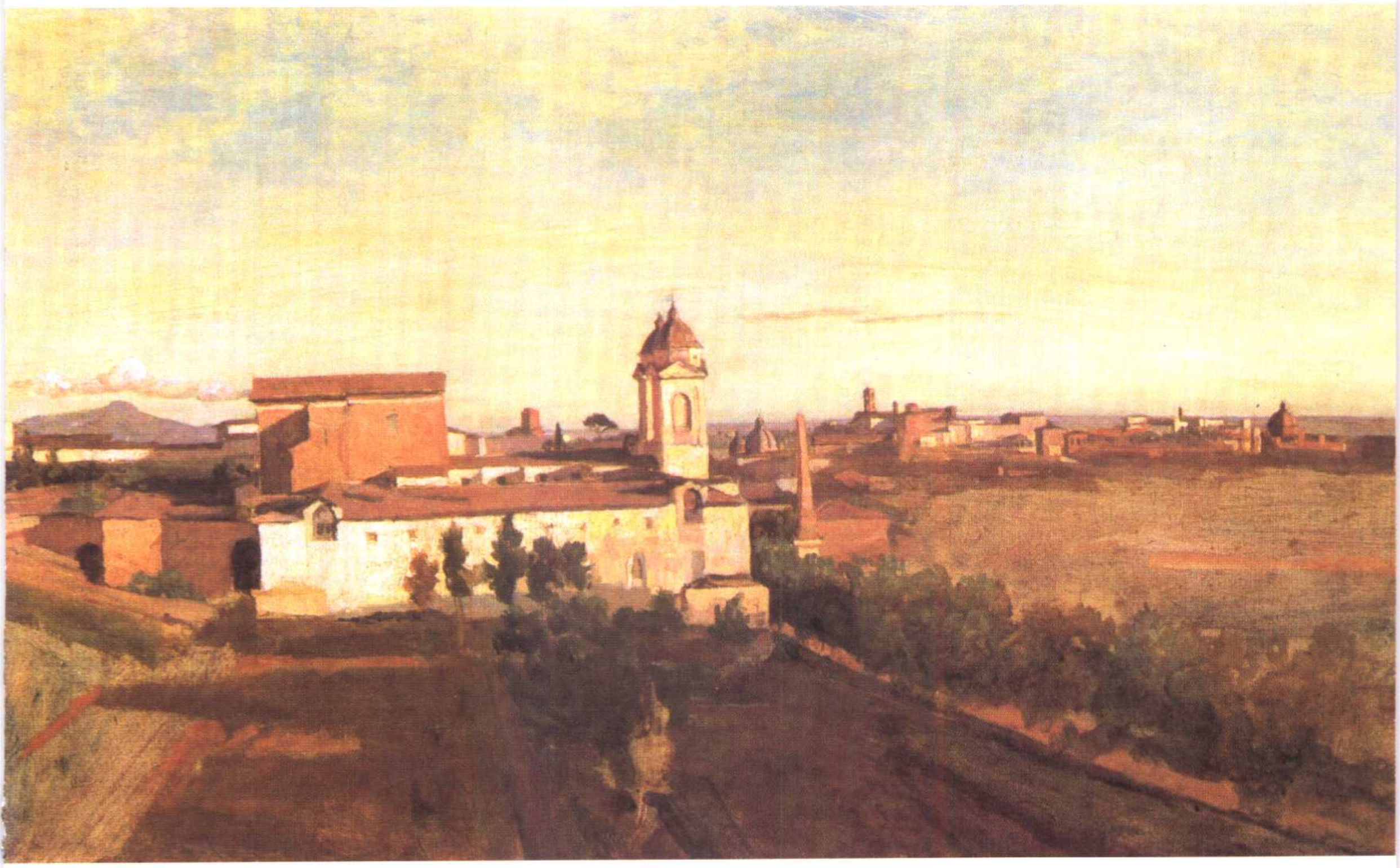
3–8 拉斐尔 基督的变容

作品、成组的作品，甚至教堂雕像，只能逐渐进到它们的发现者的艺术意识中，进到一批更为一致和持久的甚至比文学杰作为数更多的杰作中。泰奥菲尔·戈蒂埃因为维克多·雨果而看不起拉辛，也许还因为德拉克洛瓦而看不起普桑；但他不会看不起米开朗琪罗甚或拉斐尔。一件伟大的埃及艺术作品最初受到的推崇，跟它符合（无论是多么微妙地）地中海传统的程度是成正比的。我们对它的推崇则跟它独立于这一传统的程度成正比。

人们对传统的作品进行比较、分类和复制，其他的作品则归入湮没无闻，其中只有一些作为幸运的例外或所谓衰颓的例证显露出来。正是这一点可以说明，为什么那时的鉴赏家乐于承认这种衰颓，并且主要根据正在从它那里失去的东西来定义它。一部巴洛克艺术选集构成一种复兴，因为它使巴洛克艺术脱离了同古典艺术的关系，使它变成某种不同于肉感、扭曲的古典主义的东西。

进而言之，正如哥特艺术通过一系列的渐变过程而导向古典艺术一样，相反，一个类似的过程导向了对哥特艺术的重新发现：浪漫主义重新发现了巴黎圣母院绘画式的、梦幻般的特质，而不是罗马式的庄严的神性。艺术中的每一次复兴都是逐步开始的。复制因为可以给我们提供大量作品，所以使我们摆脱了这种试探性的态度。通过完整地揭示一种风格——恰如完整地展示一位艺术家的作品——它迫使每一种风格都依赖自己的基本意义。

尽管复制不是我们把艺术理智化的原因，但由于它是一种最有效的工具，它所运用的技艺，有时要辅以机遇，使得这种理智化不断发展。



3-9　柯洛　从梅迪契别墅看罗马特里尼塔山的教堂

拍摄一件雕塑作品的角度，进行构图和聚焦的手法，特别是经过精心研究的用光(某些著名作品的用光在某种程度上开始引起曾经只给予电影明星的那种注意)，会有力地突出某些先前仅仅被暗示出来的东西。

除此之外，黑白摄影赋予那些实际上只稍稍一致的作品以一种家族相似性。当复制在同一页纸上时，一些千差万别的作品，如一幅挂毯、一部有光照的手稿、一幅画、一尊雕像、一个中世纪的彩绘玻璃窗，都会失去它们的色彩、机理和深度(雕塑还在一定程度上失去其体积)，从中受益的是它们的共同风格。

复制的发展还有另一种更微妙的后果。在一本摄影图片集或艺术书中，作品或多或少是以相同的格式复制的。印刷出来的画页有着各种限制，它会使得一尊60多英尺高的佛像看起来大约是一尊塔纳格拉陶俑的4倍大。经过复制的作品失去了它们的相对比例。

大雕像变小并不要紧，它仅仅是一个普通的图样，我们不太可能误解其真实本性。但是对图章、硬币、护身符和陶俑的放大则创造了真正的虚构艺术。源于这些小规模作品的那种制作上的不完全性，如今成了一种风格，有着自由和现代的特色。我们的雕塑家同美索不达米亚艺术的对话，产生了由圆形图章或苏美尔母神(fertilities)的照片所表明的那些奇怪图案。毫无疑问，这些照片不过赋予了它们所表现的作品一种转瞬即逝的荣耀，然而，是原型成为影像的基本素材的复制，而不是影像成为对原型的一种复制。(恼怒的)历史学家不可能完全无视那些构成历史一部分并偶尔会揭示历史面目的形式系统；(满足的)艺术家会意识到某一个母神同毕加索的一座特定雕塑之间的对话，以及某个伊特鲁里亚石刻与一幅特定的巴洛克版画之间的对话。

这种“通过摄影创造”的后果有时是微不足道的，有时是相当可观的。

偶尔，它会揭示某些独特的作品，这些作品事实上处于创造它们的文明的边界上。它们遗失在博物馆或私人收藏里，

3-10　阿里·雪佛　杰利柯逝世

3-11　狄奥多·杰利柯
正在下命令的一位帝国骑兵军官

被视为珍品。它们被孤立开来并得到研究，成为疑问。而当它们在历史中找不到自己的位置时，它们就代表了那些已然消失的伟大风格或那些“也许存在过”的风格。如果《音乐家》的归宿不是在开罗博物馆，它给予我们的疑惑也许要少一些。

但当复制涉及到那些次要的艺术时，它所起的作用就有着相当不同的重要性。某些这类艺术，如佛教传入前的日本陶俑和撒丁青铜器，没有相应的主要艺术。其他的大多数——迈锡尼的象牙制品和那些早期文物、某些伊特鲁里亚青铜器、高卢钱币、安第斯珠宝、非洲的金秤砣——同它们的主要艺术仅仅拥有一种不确定的关系。它们在更大的程度上补充了它们，而不是模仿了它们。对高卢艺术的研究若不包括它的钱币真是难以想像。对我们的艺术家来说，这种艺术主要是其中的一枚钱币。最终，放大使得多少世纪以来被认为是次要艺术的那些艺术形式，成为了它们各自对应的主要艺术的竞争者。任何希腊陶俑都不会像雅典卫城博物馆中的少女雕像那样打动我们，但许多保持着庄严风格的后期陶俑的照片都比它们同时代的几乎所有雕像更能打动我们。基本素材无疑在这些小作品的风格——或者不如说是个体特征——中发

3-12　古希腊的埃斯特罗坎壁画　战车赛

挥了作用，但也许这主要是功能问题而不是风格问题。希腊陶俑就像中国的陶俑，出自坟墓。但他们的墓葬艺术决不是悲哀肃穆的。事实上，我们对家庭生活的描绘受益于它，这种描绘在希腊较世俗化，在中国则较形式化。这些形象的塑造者，就像花瓶的绘画者，随意地对待他正在描绘的人们，以致他不能一以贯之地创作神圣的形象。

在那些技巧千差万别的作品中，这种随意性显而易见。古代东方的象牙制品、玉器以及黄金与青铜制品，在无墙的博物馆里都占有不同于不久之前的珍宝的位置。最著名的腓尼基作品是一件象牙，最漂亮的克里特作品之一是金制的瓦菲奥杯。对基督教艺术表现的任何研究都离不开象牙、金器和银器的照片。我们不知道任何可以类同于特里尔的《胜利的皇帝》的拜占庭浅浮雕，也不知道任何在制作上类似于遍及欧洲大地（从维罗纳到诺夫哥德罗）的青铜门的重要石雕。放大不仅在象牙制品上，而且在所有以贵重金属为媒介的基督教（甚至哥特）表现形式中，向我们揭示出一种不同于纪念性雕塑或木雕的引人注目的特征。

3-13　古希腊埃斯特罗坎壁画　舞蹈家

在照片之间的对比所准许（实际上是所要求）的对话中，作品的放大赋予作品的那种特殊生命获得了最大力量。俄罗斯大草原的艺术是一种非常专门化的形式，但如果它的青铜和黄金徽章以同样的版式摆放在浅浮雕旁边，它们自己就会变成浅浮雕，就像从克里特到印度河流域的古代东方图章一样。因此，复制使它们的风格摆脱了各种使它显得是次要艺术的模仿。

它甚至进而解放了那些不那么边缘化的作品，这些作品风格的伟大使得它们能够与其他更著名的作品相提并论。在塞里诺斯的三槽板间平面上，无墙的博物馆向我们展示了足以同帕特农的山花饰相媲美的东西。而且我们可以肯定，如果无墙的博物馆没有给予檐口以过梁的宽度和门楣中心的特征——就像它赋予许多象牙制品以浅浮雕的庄重感一样——罗马式雕塑在我们看来就不会那么富丽繁复。

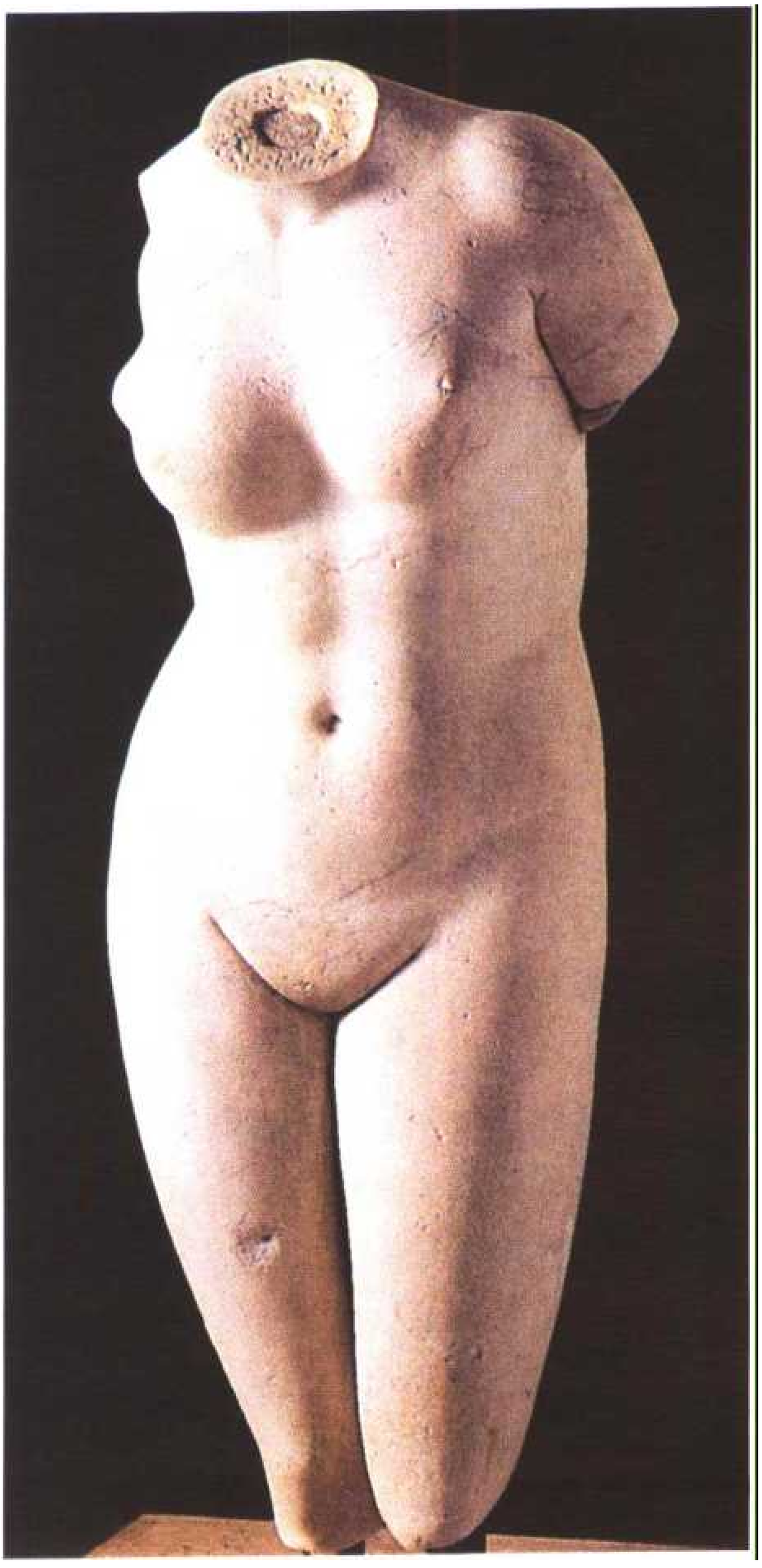
在虚构艺术流派中，碎片是其中的一位大师。难道《萨莫色雷斯的胜利》不表示一种有异于希腊风格的希腊风格吗？在高棉雕塑中，拘泥成规的躯体上有着令人叹赏的头部，那些头部被从躯体上移走，如今成了吉梅博物馆的骄傲。兰斯门廊里的《施洗者圣约翰》的躯体远不能表明那个被分开的头部的天才。为表现手法所增色，再加上适当的用光，一个碎片就使一件复制品成为可能，这件复制品并不属于无墙的博物馆里最没有价值的藏品之列。我们把许多源于微型画与绘画细节的原始派风景影集归因于这一事实。希腊花瓶画被表现得仿佛是壁画，现代黑白摄影中表现性细节也得到普遍运用。我们可以研究与丰富多样的教堂脱离的哥特形象，也可以研究摆脱了庙宇的绚丽繁复但保留了其氛围的印第安艺术。影集的孤立有时会导致一种源于放大的变形，有时能使我们去发现和比较，有时会揭示我们先前所不知道的事实。通过对碎片的运用，摄影师本能地恢复了某些作品在特权集团中的位置——正如以前被收入博物馆的作品凭借自己的意大利特色获得入场券一样。

因为同样真实的是，某些钱币、某些物品甚至某些公认

3-14　古希腊陶器中的最早杰作之一：弗朗索瓦陶瓶

3-15　萨莫色雷斯　胜利女神

的艺术作品，都经历了一个奇怪的变化，成了令人赞叹的照片的主题。同样，许多古代艺术作品之所以对我们产生强烈的影响，就是因为某些明显想成为完美的整体的东西中的残缺因素，因此，当运用特殊的光照、构图和对某些细节的强调来拍摄时，古代的雕塑作品往往获得一种相当惊人的（如



3-16　尼多的阿佛狄特(复制品)

果说虚假的话）现代主义特质。古典美学是从部分到整体；我们的美学往往是从整体到碎片，它在摄影复制中找到了可贵的同盟。

这个同盟的装备日新月异。在1950年之前，出版商可以复制艺术作品的照片，但不能复制这些照片的复制品：一个美国出版商为了复制经常出现在法国和日本图书中的龙门大佛，不得不获取原始照片。新的印制技术的发现，允许对所有其他复制品进行黑白复制，已经使个人的照片收藏取代了普通图书馆。

因此就出现了一个迥然不同于博物馆世界的雕塑世界。这个世界更复杂，因为它涉及的范围从古玩一直到杰作，从陶俑一直到巨型雕像。这个世界更广泛，因为它覆盖了整个地球；这个世界有着不同的本性，因为它逃脱了汇集了雕像的博物馆画廊这个墓地。无墙的博物馆不能为这些雕像恢复它们已经失去的庙宇、宫殿、教堂或花园，但它确实会把它们从坟场中解救出来。因为它使它们孤立开来，尤其是（我们必须再次回到这点）因为它照亮它们的方式。没有哪一张《萨莫色雷斯的胜利》的照片会像那尊孤立的雕像一样深深地打动我们，它站在突起的石头之上，踞立于罗浮宫高高的楼梯顶端。但有多少雕塑作品不如它们的照片那样打动我们，又有多少作品是由照片揭示给我们的呢？现在已到了真正的博物馆开始收藏无墙的博物馆的顶点，它的雕像被照得更亮，也不那么密集地簇拥在一起了。米兰斯福尔扎家族城堡里的米开朗琪罗的《龙达尼尼的圣母怜子》（它也是孤立的）摆放得令人叹赏，它在等待摄影家的到来。它既属于真实的雕像世界，也属于一个边界不断拓展的非真实世界，正如一位非常漂亮的电影明星的脸既属于一个真实的女性美的世界，也属于一个只有通过照片才存在的非真实世界一样。雕塑的彩色照片只有在发现了这种非真实性的秘密之后才会无可置疑地取代黑白照片。也许到那时候，最初的无墙的博物馆的世界将同默片的世界重新结合——但彩色电影并没有毁掉黑白电影。即使到那时，雕像的独立，以及其与光照加之于上的

同伴的对话，世界上所有雕塑作品的在场，将继续保持一个前所未有的艺术世界。流逝的每一个年头都将进一步证明，它不仅仅是一个复制的世界。

绘画作品的摄影扮演了一个不那么复杂的角色。正如雕版画曾经所起的作用那样，它主要是拓展我们的理解，而不是唤起我们的崇敬，增加我们的知识或激发我们的好奇心，因为其中很多照片扮演了大使的角色，并且一直坚持到新的色彩复制方法发展起来。

这些照片仍然很不完美，而且不能公正地对待体积庞大的原作。不过，在最近的20年里已取得了惊人的发展。彩色复制并不同那些真正的杰作竞争，它只是让人想到它们，提示它们。但若因为它的弱点而拒绝它，那就会像多年前拒绝留声机唱片一样徒劳无益。留声机不会导致我们忽略演奏会，

3-17　古希腊神话传说中的赫拉克勒斯杀死革律翁

它同样也不会导致我们忽略原作。它引导我们去研究那些我们能接触到的原作，而不是忘记它们。如果我们接触不到原作，没有复制我们又何从知道它们?

在过去的100年中（如果我们排除专家的活动），艺术史成了能够被拍摄的艺术的历史。每一个文化人都会意识到，从罗马到哥特，从哥特到巴洛克，西方雕塑的进程必然会导致雕塑向表现运动的方向发展；但他是否也会意识到彩绘玻璃的类似发展，或拜占庭绘画中发生的类似的剧烈转型呢?长期以来，人们一直有一种印象，即认为拜占庭艺术是重复的和静止的，之所以如此，仅仅是因为它的素描受制于一种传统，而它的真正天才记录在其色彩中。早先，要了解拜占庭艺术需要多年的研究，研究的对象包括从希腊到叙利亚修道院，从博物馆到私人收藏，从绘画买卖到古董店（从而有对色彩的大量记忆）。因此，一直到最近，它的历史就是它的素描的历史。但在艺术史上，素描将会失去其优势地位，这种地位一度在威尼斯受到威胁，而后随着黑白摄影的出现才重新稳固，它往往把提香变成一个挂毯设计的天才。一件复制品往往被认为更有效果，因为色彩服从于素描。但是在将来，夏尔丹在与米开朗琪罗的战斗中不会束手就擒。

色彩特有的问题最终被提出来并得到回答，灰色调进入绘画的重要性也许不亚于阿拉伯式图案的产生。如果说我们对色彩风格的研究比对形式风格的研究少，那是因为色彩的复制是不确定和有困难的。某些意大利风格主义者，如伊尔·罗索，以及整个的西班牙巴洛克流派，导致了调色的一种根本变化，即黄色和紫色之间的一种不安定的和谐，他们的全部艺术都建立在这种和谐上，而它却是黑白摄影无法表现的。自本书的第一版发表以来——也就是说，在不到15年的时间里——绘画已经在我们的博物馆中同雕塑再度相逢了。人人皆知的那些“圣母”如今面对着大量的罗马壁画，而在第一次世界大战之前除了艺术史家之外，这些壁画不为任何人所知。它们还面对着微型画、挂毯，特别是色彩斑斓的玻璃窗，面对着对色彩并不总是和必然是绘画特权的发现。

3-18　安德利亚 · 曼坦尼亚　圣母的胜利

就像对小的雕塑作品的放大一样，对微型画的放大将给予它们（甚至在黑白摄影中也曾给予过它们）一种全新的重要性，并把它们同那些在复制中规模有所缩减的较大作品联系起来。我们通过“回到往昔”而发现了它们，就像我们发现了许多别的东西一样：那些15世纪的作品，那些哥特、罗马式作品，那些中世纪盛期的作品，以及那些亚洲的作品。毫无疑问，创作《被爱击中的心》的大师可以在我们无墙的博物馆里拥有其地位。《德贝里公爵非常富有的时光》成为佛兰芒绘画的近亲，成为布吕德拉姆三联画（triptych）的近亲，但并不与它们相似。不仅如此，林堡兄弟、凡·艾克和富凯在自己的微型画中所运用的那些主题，没有也不会运用在绘画中。如果我们想知道在1420年风景对一位北方艺术家意味着什么，我们怎么能忽视波尔·德·林堡呢？当某些此类作品被孤立地复制时，它们有时候会意味着一种伟大的艺术，有时候会意味着一个消失了的流派（一种为想像提供食粮的思想）。在创作《罗昂的时光》的大师的某些作品中，我们瞥见了格吕内瓦尔德的一个先驱。如果恢复其色彩，兰斯大主教埃波的《福音书》就会表现出一种不亚于蒙图瓦尔和塔旺的壁画的原创性。

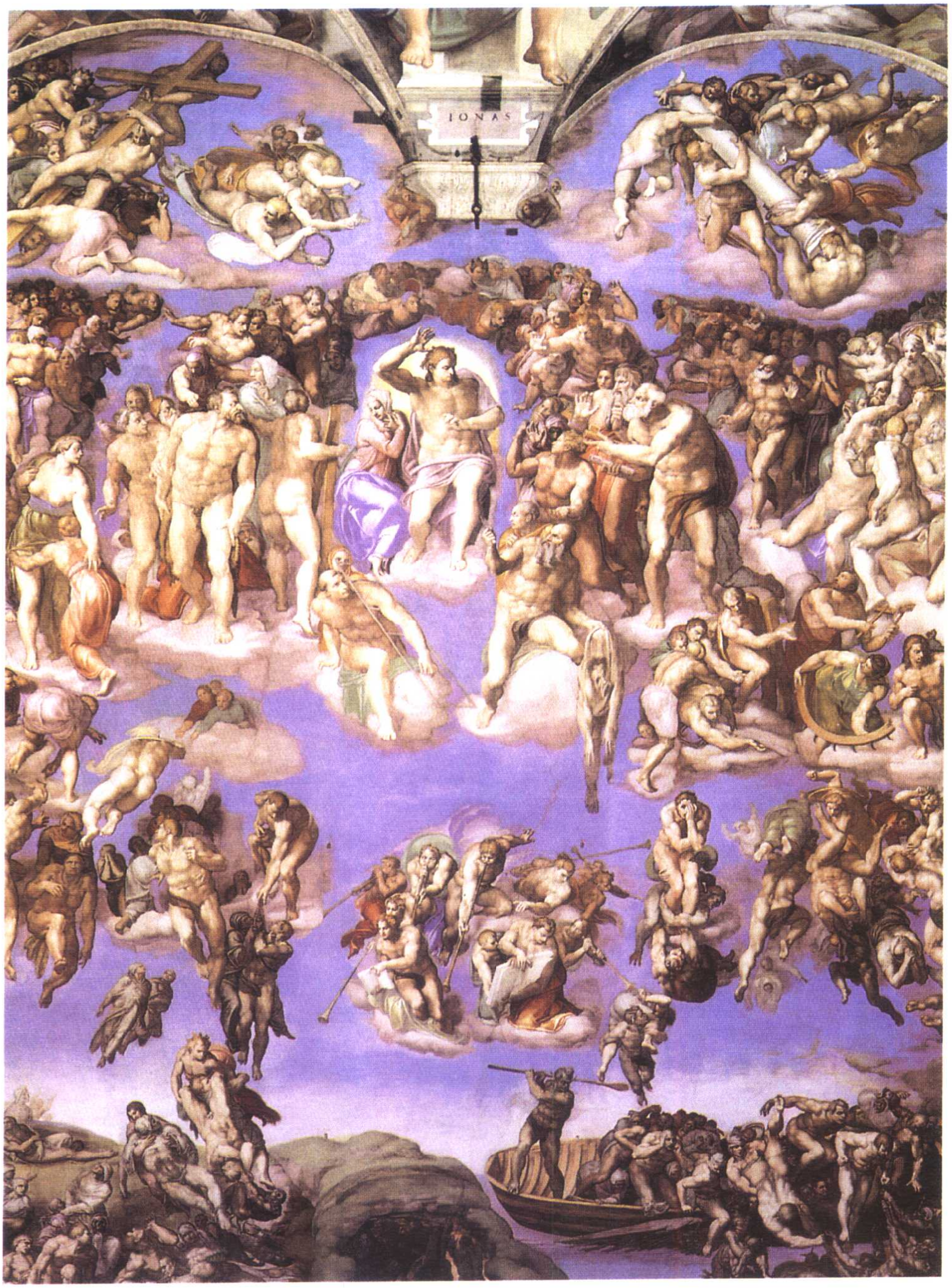
因为微型画是一种应用艺术的特点，或因为其对于各种传统的依赖，它往往还是一种次要的风格。19世纪就已经有人注意到哥特微型画和伊朗的阿拉伯图案。但那些带插图的爱尔兰和阿根廷手稿，从莱茵到埃布罗的每一所修道院的那些卡洛林式彩饰，阿拉伯微型画的拜占庭风格，土耳其的征服者穆罕默德二世图册，这一切又怎么样呢？“书的文明”是中世纪盛期修道院的文明，它较哥特式基督教产生出更多的非理性形式——我们当代的艺术家在发现非理性形式上是非常理性的。在另一个50年逝去之前，那些最为重要的作品将被从堆积如山的插图手稿中拯救出来。然后人们将会发现把神圣形式的创造与圣书书法的环节（最有名的是在爱尔兰的图案花饰中）联系起来，就像把中国淡彩风景画与诗歌书法的环节联系起来一样。那么，我们的后代是否将记得，正是

3-19　米开朗琪罗　布鲁日圣母

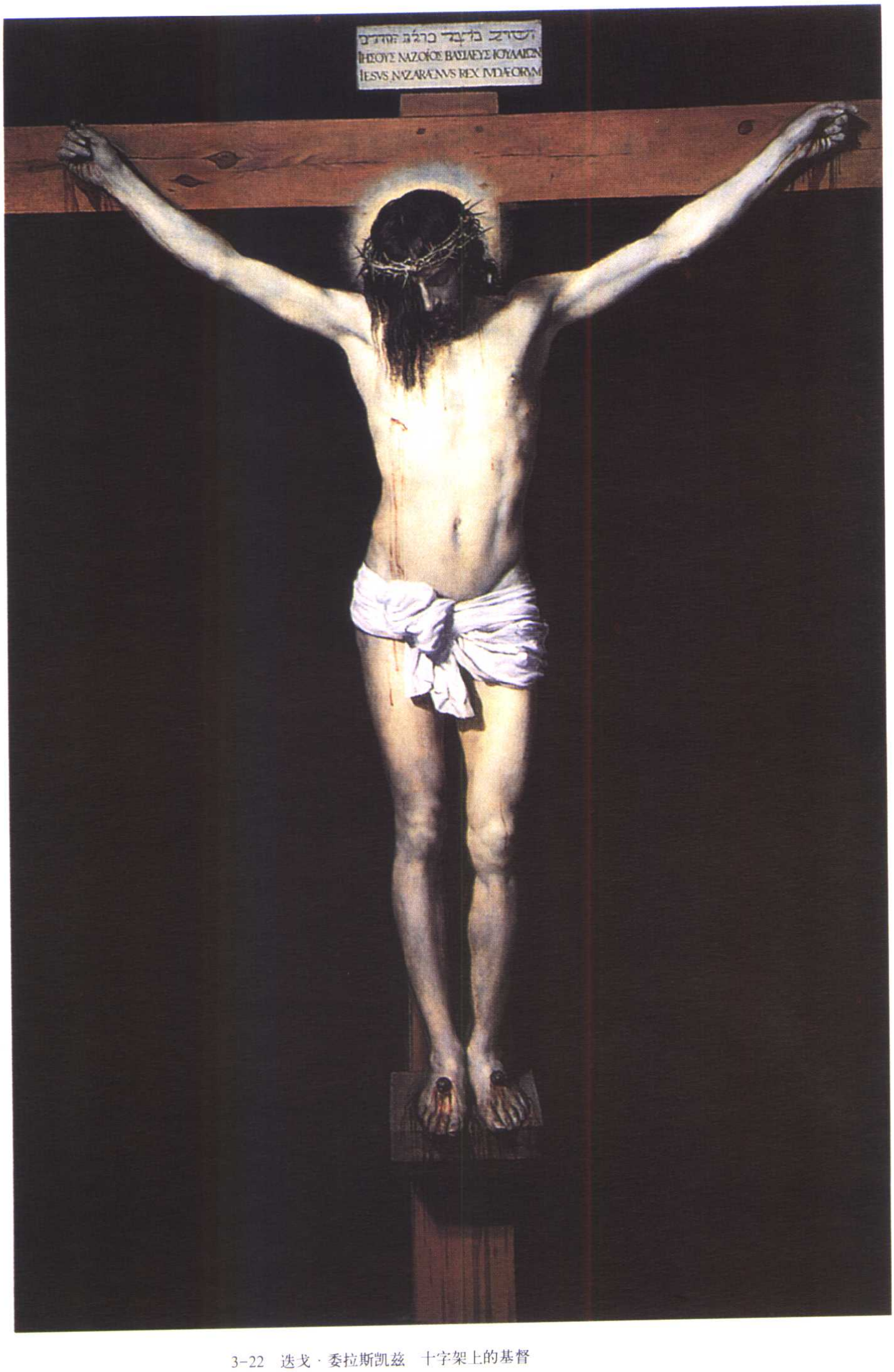
那些前罗马风格(pre-Romanesque)的图案花饰在欧洲一些大图书馆(主要是法国国家图书馆)中的展出，最早使人们得知了那些“没有绘画的世纪”里的绘画呢？他们是否将意识到，这些展览提出了有关罗马式天才的本性这一新问题呢——最伟大的基督教雕刻家们除了同11世纪强有力的雕刻元素之间有着传统的对话，他们还同公元1000年之前被精湛地运用于修道院珍藏品中的那些形式有着不为人知的对话。

3-20 卢卡·德拉·罗比阿 圣母

古代的镶嵌画，甚至一些很早时代的作品，在我们的博物馆里得到再现。但没有基督教的镶嵌画，它们就不会为19世纪的皇家画廊和博物馆所知晓。就像教堂雕刻，它们使我们意识到无墙的博物馆在它带给我们的碎片——由摄影“解放”出来 —同圣地的总体之间所建立起来的意外联系。在记忆中，镶嵌画是一系列的场景，也许仅仅是一系列的局部或断片，它们见于绘画复制，见于蒙雷亚莱、帕勒默或拉文纳——对我们多数人来说，是见于威尼斯的圣马可教堂。这是一种也许仍注定属于博物馆的艺术，但跟彩绘玻璃一样，它只有先经过明显的变形才能进入博物馆。是因为它更像是手艺而不是艺术吗？在它仍然受到鄙视的时代，它的确显得是这样。它引起我们注意是因为它是一种杰出的神圣艺术。当它不再是神圣艺术或还没有成为神圣艺术时，它就不会使我们感兴趣。圣马可教堂里的镶嵌画是按一种令提香恼火的设计完成的。我们对于多数罗马镶嵌画的兴趣，同我们对于蒙雷亚莱的《全能的基督》的兴趣有着本质的不同。事实上，正是在罗马艺术走向衰退的所有地域——非洲、西西里、东方——我们的兴趣觉醒了。是何种对于拜



3-21　米开朗琪罗　最后的审判

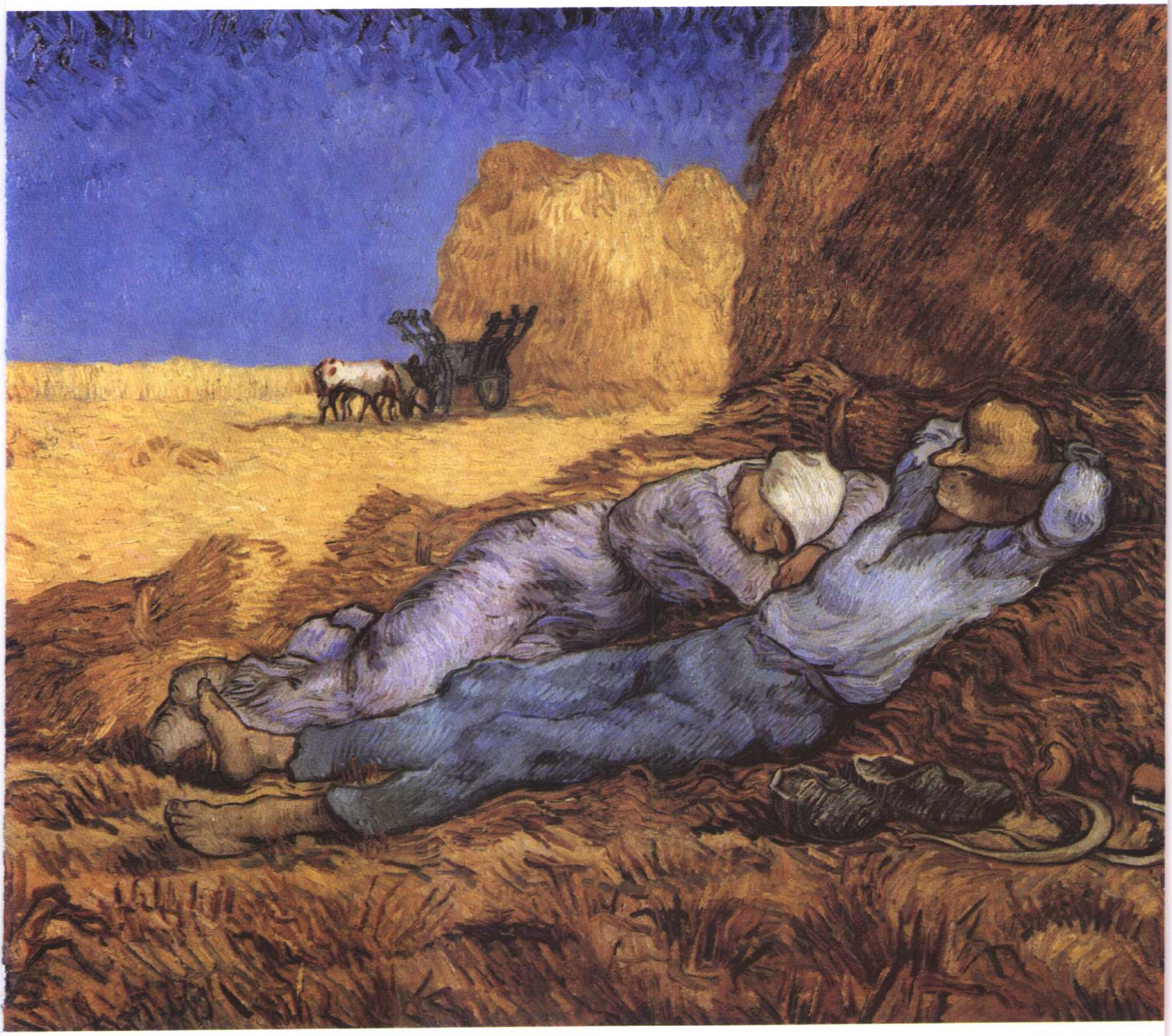


3-22　迭戈·委拉斯凯兹　十字架上的基督

占庭的模糊预感强加给了古代心灵这种刻板，这种新的简单化（有时显得是神圣风格的，有时压根就是笨拙），这种对模仿绘画的拒绝呢？最后这一点导致了弃用小石子而采用较大的石子（正如几个世纪之后，画家们将弃用原始派模糊的笔触，而采用威尼斯画派清晰的笔触），它还导致镶嵌画从描绘鸽子和喜剧人物——甚至从《阿尔贝拉战役》——转向北非原生的独立性，转向安条克生硬的《四季》。对古代旨在产生浮雕幻觉的企图的放弃激发了调色的变化，这种变化使镶嵌画加入到无墙的博物馆的一个部分里，这个部分的作品是我们自己的艺术家的作品的直系祖先：色彩的独裁几乎总是随着幻觉的衰落而到来。不管皮亚扎－阿尔梅里纳的镶嵌画作于何时，也不管历史学家们对其中那些穿比基尼的少女耽于什么样的遐想，主嵌板上那些模糊的前卡洛林式狩猎场景都充满了一种玫瑰红和灰色的和谐，这种和谐可以说类似于帕尔米亚的庙宇，也许还类似于某些东部希腊化式的和谐，但它不同于罗马的和谐。正因为如此，我们才如此易于接受这种艺术。在大圣玛利亚教堂，就像在萨洛尼卡最早的那些镶嵌画中，色彩的歌唱不再受惠于罗马继承于希腊的遗产，表现（representation）艺术同巴洛克所谓的呈现（presentation）艺术之间的断裂不同于最后的传统艺术同我们的现代艺术之间的断裂。基督教镶嵌画注定是一种圣地艺术，它蔑视对表象的模仿，而是使形式的专制和色彩的抒情主义服务于上帝的世界，并将导致所有艺术中最守纪律的一种——我们的画家将发现这种艺术是专断和自由的范例。

3-23　怀抱耶稣的雕像（夏特勒大教堂北耳堂外）

19世纪认为中世纪彩绘玻璃窗是一种装饰艺术。但我们必须记住，惟有在人文主义艺术中，装饰艺术的地位才能准确确定，17世纪的装饰棺显然属于这一领域，但是一个圣骨



3-24　凡·高　午后小憩

3-25　路以尼　怀抱沉睡圣婴的圣母与三天使

盒呢？一个卢里斯坦青铜器，一个锡西厄徽章，一件科普特织物，某些中国动物形象　　甚至一幅挂毯，它们怎么样呢？圣骨盒的一个要素是从属于它所敬奉的对象吗？可以肯定，它比不上作为教堂一部分的雕像立柱对教堂的从属。金匠艺术对于罗马石雕的影响不再受到质疑。正是借助于人文主义的标准，彩绘玻璃窗才根据它不是什么而得到界定，就像17世纪评判哥特雕塑一样。彩绘玻璃窗同一种从属性图案有关，这种图案有时是装饰性的（尽管在这一点上它也必须得到翔实的研究），但其色彩绝非这种图案的一种装饰性着色，不是对空间的一种绚丽填充。它是一种抒情性的表现，同格吕内瓦尔德或凡·高的绘画抒情主义不无相似。如果说北欧的色彩天才出现得太晚，那是因为，对最伟大的色彩家来说，彩绘玻璃是表现手段中最强有力的。在19世纪末，沉迷于色彩的大师们似乎正在生产一扇新的窗户，《唐居伊老爹》和《向日葵》同它的联系要比同提香或委拉斯凯兹的联系更紧密。"绘画"（画作的产生）这个词给我们以误导：在乔托之前，西方色彩的最高峰既不是壁画，也不是微型画，而是沙特尔教堂的《绘画玻璃圣母》(Notre Dame de la Belle Verrière)。当然，彩绘玻璃窗的艺术是装饰性的，正如所有的罗马艺术，甚至沙特尔的雕像，都是装饰性的。要不是人脸努力使它们解放出来，这些雕像往往被包围着它们的大量装饰物所遮蔽。雕像立柱的长袍是门廊本身的一个要素，头则不是。12世纪甚至13世纪的彩绘玻璃窗用解放了罗马人脸的那种力量从它的石头基座中脱身而出。但即使我们每个人借助于摄影都可以本能地使那些雕像脱离沙特尔的皇家之门，我们仍然难以把彩绘玻璃窗同一个巨大的混合体分离开来，在这个混合体中，《绘画玻璃圣母》仅仅构成一个精致的花边图案。脸部赋予雕塑的那种解放性，是由一种像音乐一样独特的抒情表现赋予彩绘玻璃窗的——任何一位艺术家，只要他把它同其他罗马造型艺术形式（壁画或镶嵌画）相比较，都不会认不出这种抒情表现，（甚至它的图案也不像它表面上的那么拜占庭化。）我们只需想想作为壁画群的一部分，或作为较早或同时

3-26　巴托洛·迪·佛莱迪　将基督献给上帝

代的镶嵌画一部分的宏大的罗马窗户，就能看到它们不是构成背景，而是构成整体的实现。

完全可以肯定，彩绘玻璃窗是一种重要的绘画，其杰出成就无与伦比，窗户同哥特建筑达到的完美和谐是任何壁画同它的建筑所达不到了。当它们被取下来而代之以纯净的玻璃窗时，战争的经验立即教会了我们：彩绘玻璃远不只是纯粹的装饰，它对于自己所代表的那个无时间感的时代漠不关心，但它对于变化的白昼之光并非如此；随着时光流逝和信徒们的来来去去，白昼之光赋予它一种为其他艺术形式所不知的生命力。当自由的白昼之光代替了地下室里昏暗的灯笼时，它就取代了镶嵌画深暗的金色领域。在许多世纪里，沙特尔的窗户这个沉默的乐队似乎听从于巨大日晷之上的天使手中的指挥棒。

也许，在摄影的帮助下，太阳很快就会恢复它在哥特演奏中的角色——它曾经在其中担任总指挥。我们将会在最适宜于看雕像的时候去看沙特尔的门廊，这样我们就可以在不同的光线下观察它们。我们会去看那些窗户，先在阳光穿透它们的时候看，然后在太阳照亮大教堂对面的时候看。（读者们，请带上望远镜，通过孤立开那些较小的景象，望远镜会带给它们活泼的生命。）我们将会发现，一扇宏大的彩绘玻璃窗就像一片风景一样总在变换不定。

当微笑开始时，彩绘玻璃窗的天才结束了。然后素描成为最高峰，模仿成为一种价值准则（乔托所画的人物对他的同时代人来说是“活生生的”，就像凡·艾克所画的脸部对他的同时代人来说栩栩如生一样）。罗马式的表现手段是神圣的表现手段。在大玻璃窗生硬的等级主义中，就像在宏伟山墙饰生硬的等级主义中一样，永恒的东方最终找到了自己的抒情性表现：彩绘玻璃窗是阳光下的镶嵌画，在《耶西之树》的枝条上，野蛮的移民养育的刻板的拜占庭树干开满了花朵。这扇窗户并没为上帝的世界提供一个背景，它是对这个世界的表达，就像莫阿萨克的山墙饰一样。在莫阿萨克的山墙饰上，一群目瞪口呆的暴徒，通过被承认为《启示录》中的长

老而得到改变，以光环圣像的形式沉思永恒。但是，雕刻在勃艮第柱顶石上和画在沙特尔窗户上的葡萄园工人将要取代莫阿萨克的长老。在亚眠，铁匠铸剑为犁。此后，抒情性的爆发将失去它同镶嵌画和罗马山墙饰所共有的特性，沙特尔和布尔日的高窗上的神圣形式将被一群共同生活的小人物取代。

托斯卡纳和翁布里亚不接受彩绘玻璃窗决不是因为它们的气候：罗马式的欧洲意识到了壁画，堪与沙特尔的大师们媲美的最后的玻璃艺术家是乌切罗（他的《复活》被拆下来在佛罗伦萨的一次展览上展出，它所显露的光辉——啊——是任何复制品都没有传达出来的）。但这扇窗户是独一无二的。哥特世界趋近尾声，在乔托的天才之后，真正的彩绘玻璃窗不会存在。它就像镶嵌画和罗马山墙饰一样，给予人类以接近上帝的世界的形式。如今艺术要在人的世界里体现神圣的形式。彩绘玻璃窗的华彩，它们同一种活的而非简单模仿得

3-27　安德利亚·罗比阿　圣母领报

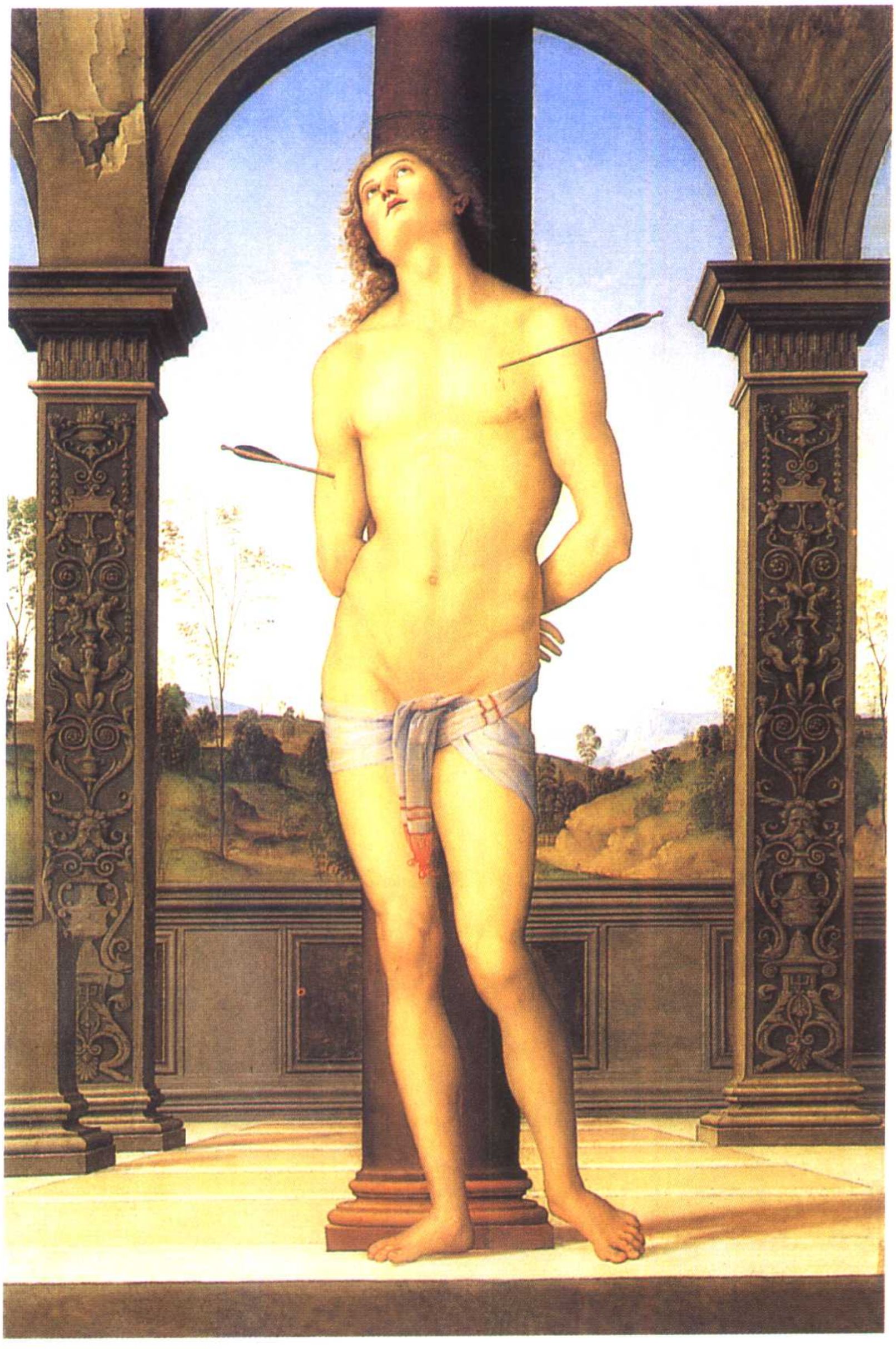
来的光线的关系，使得它们的天才在对一种揭示幻觉世界的绘画的新崇拜中不可能继续存在。

地毯的抽象图案似乎保持着一种希望，即它们的艺术的辉煌复兴。这并没有发生。或许我们正在发现，我们之所以把这种艺术称为装饰艺术，是因为对我们来说，它没有历史、没有地位、没有意义吗？彩色复制将会置之于适合的视野，给它归类，并将它从阿拉伯集市的后室中拯救出来吗？——就像黑人雕塑被从古董店中拯救出来一样，它洗脱了伊斯兰世界“落后”的恶名，给予永恒的东方的这种最后的表现形式以它应有的地位？如果举办两个大展览，一个由穆斯林专家在拉合尔举办，一个由西方画家在巴黎举办，我们将会学到什么？此外，我们会从一个同样由艺术家举办的欧洲地毯展览上学到什么呢？西班牙地毯和萨沃纳里的法国地毯至今还不如波斯或高加索地毯有名。至少在目前，地毯不如锡西厄刺绣或秘鲁或科普特人的织物——尽管它们实际上是本质不同的织品——那么令艺术家们感兴趣。地毯之所以有时被认为有意思，主要是由于它同挂毯的关系。

挂毯本身在我们的复兴里占有极其重要的地位。长期以来，它的装饰性使它不受任何“客观”的考虑，而它的色彩就像彩绘玻璃窗的色彩一样，很少从属于它所表现的那些东西。当复制抹去了它的基本材料和纹理时，它就成了一种现代艺术。我们易于接受一种比绘画线条更鲜明的线条，易于接受一种使人想到木刻版画的生硬性，易于接受木刻形象的皱折，易于接受昂热的《启示录》中的涡卷与断纹，以及《里科尔纳的圣母》中秀气的波形花纹。（我们很少漠视排除幻觉。）古老的挂毯在自己完全非理性的用色、在它们暗淡的红色和深暗蓝色的对比中运用了罗马的神圣色彩学；中世纪末期和文艺复兴时期的挂毯使我们看到了伟大的基督教的精致艺术。

但对无墙的博物馆的复兴来说，最宽广的领域显然不是挂毯的领域，甚至也不是镶嵌画或彩绘玻璃窗的领域，而是湿壁画的领域——或者更一般地说，是壁画的领域。它构成

3-28　乔尔乔内(塞巴斯蒂亚诺·备尔·皮翁博完成)　三哲人



3-29　彼托·凡奴契(又名伊勒·佩鲁及诺)　圣塞巴斯蒂安

几个文明以及我们文明的几个时期的一部分。就像教堂的雕像，壁画很少在博物馆里得到体现，而且得到的往往是很差劲的体现。梵蒂冈的壁画，西斯廷教堂的壁画，列奥纳多的《最后的晚餐》，都在摹本和版画中不断得到复制并因此广为人知，而且像任何作品一样通过复制而为艺术家所熟悉。这种辉煌止于最早的西斯廷作品，止于文艺复兴的繁盛时节。复兴始于托斯卡纳的“严肃风格”——马萨乔、乌切罗、卡斯塔尼奥，皮耶罗·德拉·弗朗切斯卡——一直到乔托为止。在时间上，止于罗马早期地下墓室和古埃及，在空间上，止于日本。

在乔托之前，是一种二维绘画的复兴，从圣萨万到帕尔米拉，它们几乎全是宗教性的，或是为宗教形式所支配，在彩饰和壁画中都是一样：它们主要是在教堂的墙上，而不是在宫殿的墙上，是一种为教堂而生的绘画，即使它也为宫殿增添了风采。在这种绘画里，我们还没有同拜占庭发生关系，或同那些僧侣书籍为之而为人类形式打开了神圣之门—— 正如教会拉丁文为之而为人类语词打开了同样的神圣之门——的文明发生关系。这种把人转变为神圣诗歌中的形象的做法表现在我们即将要发现的无数绘画中：古代东方和小亚细亚的绘画、佛教伟大时期的绘画、 伊特鲁利亚绘画以及墨西哥绘画。这些绘画差不多全是壁画，它们向我们揭示出完全不同的用色。埃及与美索不达米亚的赭色、蓝色和棕色；伊特鲁利亚的蓝色和紫红；小亚细亚的浅橙色，用于装饰埃及人下葬时所用的石棺；中亚的炭绿和蓝色，青绿色，是生与死的颜色；阿旃陀的大块棕色和绿色，陷在黑色块中的玫瑰色光槽以及奈良同样色调的线条。这些色彩对我们来说并不新鲜，但它们之间存在的和谐是新鲜的。我们往往为它们所迷，偶尔也会为它们所囿。在今后的20年里，一些埃及和中国的壁画，印度和丝绸之路驿站的壁画，伴随着那些消失在奈良大火中的壁画（以及法华寺庙佛像，两幅伟大的Takanobu的肖像画），将会在艺术家的记忆中同十数幅罗马壁画走到一起。但我们肯定都会欣赏阿旃陀壁画中和谐的技法主义吗，

就像我们欣赏埃洛拉、象岛(Elephanta)、根赫里 (Kanheri) 的雕塑一样？我们认为什么样的罗马壁画比得上莫阿萨克或欧坦的山墙饰呢？基督教的神圣绘画主要是镶嵌画和彩绘玻璃窗。有关教堂壁画的知识的不断拓宽不只是使我们熟悉了一些最伟大的基督教世界的大师，而且还修正了曾经用来看待所有基督教绘画的视角。对于更早的绘画或亚洲绘画来说，情况并不是这样。如果它们的复兴提出的有关以往博物馆的问题要少一些，也不那么关键，那也许是因为绘画并非是那些神圣文明的主要艺术——即使它是我们时代的主要艺术。

长期以来，因为古式在雕塑中占有权威地位，所以它也很快在绘画中占有了权威地位。雕塑就是古代雕塑：没有人想到要把罗马、赫尔库拉内乌姆或庞贝古城的装饰与在西方

3-30　米开朗琪罗　幕

备受崇敬的古典雕像相比。在波德莱尔的时代，获准进入罗浮宫的只有古代雕像。

我们不要忘记，对波德莱尔来说，雕像——除了被认为是当代作品的米开朗琪罗和皮热的作品——是一种"杂种艺术"，并且一直如此。他承认亚述人和墨西哥人浅浮雕的伟大，同时又认为这种伟大与稚拙连在一起。但是对他及几乎他的所有朋友来说，中世纪的雕塑，从最初的罗马式山墙饰内三角面到最后的大教堂，作为艺

3-31　米开朗琪罗　晨

3-32　米开朗琪罗　日

术形式如此无足轻重，以至于他从不提起。这种雕塑的复苏绝不能归因于浪漫主义，浪漫主义总是把它同《浮士德》的舞台布景相混淆：浪漫主义复兴了带给人梦想的部分，但是它从未复兴基督教世界全盛时期的真正天才。浪漫派修复了教堂的正面，同时却毁坏了其雕像的风格。在那个时代的欧洲，中世纪是14世纪，主要是15世纪，不是沙特尔的基督时代，或山墙饰内三角面上的光环圣像的时代，而是长角的魔鬼的时代，是一个被丢勒的版画传奇化了的德国人的时代，

这些版画象征着中世纪，就像戈雅的作品象征着西班牙一样。这是一种大概对罗马艺术一无所知的哥特式艺术。考古学家普罗斯佩尔·梅里美教给斯汤达罗马艺术与哥特式艺术的区别，就像今天我们教授中国艺术风格的传承关系一样。在读雨果的《巴黎圣母院》时，是什么使我们想到了沙特尔的皇家之门，或亚眠的《天使传报》，或兰斯的《微笑》？在19世纪中叶，为了“拯救”圣德尼的山墙饰和法国国王陵墓，雕刻家布伦修磨了雕像上的人物形象，泯灭了它们的个人风格——而签上他的名字。安格尔的绘画，包括里维埃夫人的肖像，是哥特式的。戈蒂埃经过沙特尔时，从未绕1/4英里的路去看大教堂。在查尔斯十世的加冕之日，维克多·雨果在看了兰斯教堂之后记下了他的感想，但是他并不太关心这样一个事实：教堂的石顶被修整过了，“因为它们太突出了”；而当他于1871年重回教堂时，它的雕像再也引不起他的兴趣了。罗丹（在1910年）为哥特式教堂的疏漏而悲痛。德拉克洛瓦在57岁时惊奇地发现斯特拉斯堡教堂的雕像“并非真的那么野蛮”，直到他去世的那一天，他还引用普桑的格言：“与古希腊人相比，拉斐尔简直就是头驴。”

无论是马克思、泰纳还是尼采，都没有质疑古代的声望，与希腊无关的雕像属于考古学领域。

由于君主制的欧洲从未把罗马—希腊作品当做神圣艺术的形式，在收集起所有宗教雕塑杰作（包括埃伊纳和奥林匹亚的雕塑）的那个世纪之前，在3个多世纪里，惟一值得尊敬的过去的雕塑也就是惟一被认为世俗的雕塑。所有圣山、庙宇和坟墓的雕像现在已取代了公共广场上、宫殿里和古代花园中的雕像，这样的事实足够表明，这不仅仅是一次美学上的改变。既然每个人都可以看到巴黎圣母院的雕像，对宗教雕塑的发现就不重要了吗？每个人可能都匆匆看过那些雕像，但他们没有好好看它们，如果他们看了，波德莱尔和德拉克洛瓦就不会忽视它们，惊喜于圣母院建筑的维莱奥-勒-杜克也不会毁坏它们了。无论多么令人惊奇，恰巧就在现代艺术诞生、传统幻觉论瓦解（以马奈的《奥林匹亚》为代表）

3-33　米开朗琪罗　夜

之时，古代的重要性消解了，从而有了世俗雕塑的一统天下。

对于马奈和塞尚，甚至对于该世纪的“老三大师”——柯罗、安格尔和德拉克洛瓦——我们的无墙的博物馆最令人惊奇的特征是雕塑的急剧增加，是其大量而意义深远的涌现，是它们的过去而非绘画的过去重建了我们所有艺术的过去。很明显，理解哥特式雕塑的语言并不必然意味着理解吴哥的巴荣佛塔、印度洞穴或伊朗山脉上萨桑国王所绘的浅浮雕的语言。但是，我们要记住，罗丹以同样的细心研究了哥特式雕塑，柬埔寨舞俑以及吴哥浅浮雕。国王及教堂里的圣徒们向我们引介了世界上所有的雕塑。

没有摄影对雕塑的转换，如今充满无墙的博物馆的这种史诗式的历史仍会是这样吗？这些浅浮雕，这些雕像，已成

3–34　毕加索　索列尔肖像

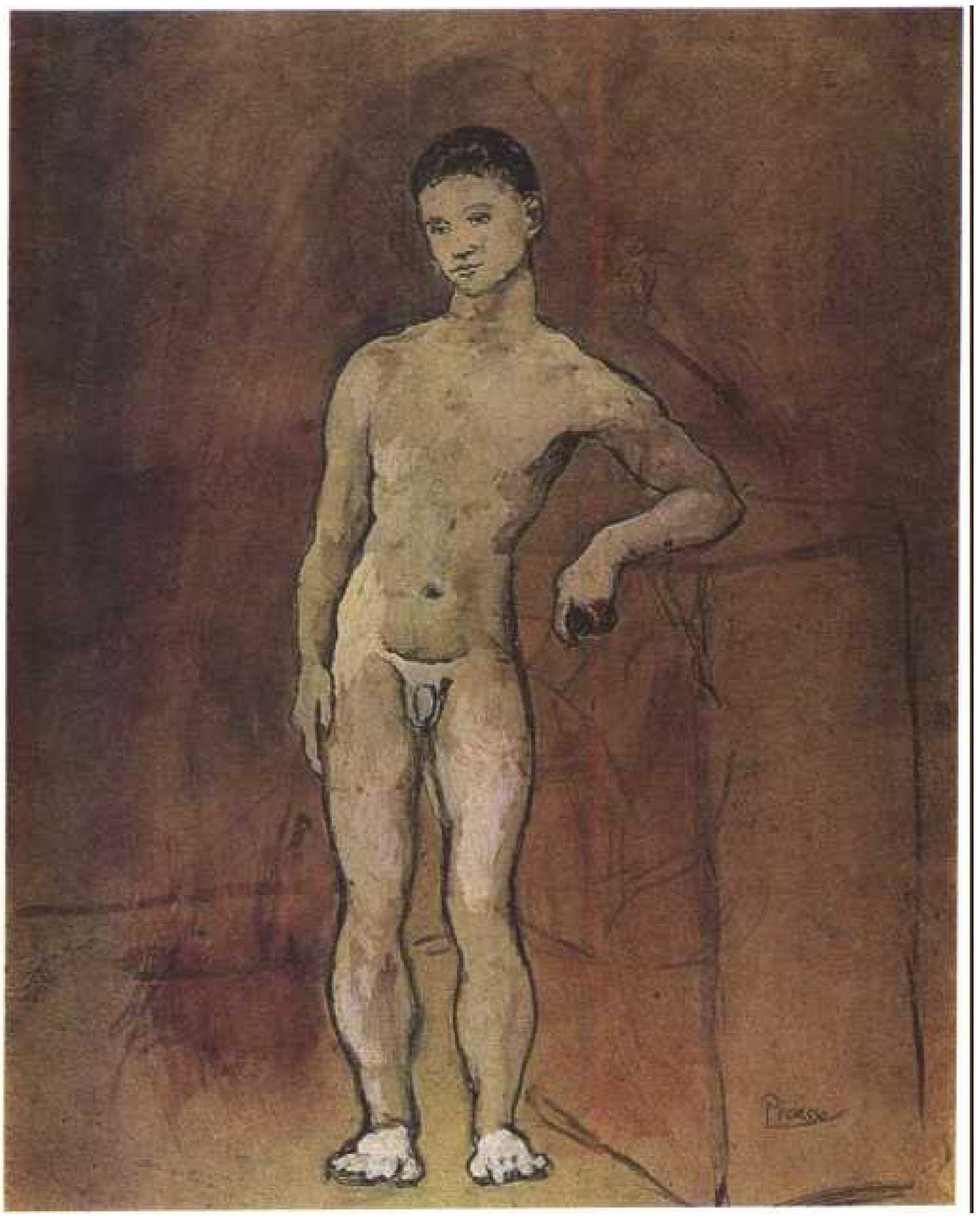
为相册中的图片。急剧增加的欢迎它们的公众没有意识到，在4个世纪里，某种感觉在收藏家和艺术品的关系中发挥了很大的作用，那就是一种拥有的感觉。我们并不拥有我们推崇其复制品的那些作品（它们几乎全在博物馆里），我们知道我们将永远不会拥有它们，我们将永远不会拥有像它们那样的东西。它们是我们的，因为我们是艺术家，正如中世纪圣徒的雕像属于信徒，因为他们是基督徒（但是这些中世纪雕像也是圣徒，而我们的雕像仅仅是雕像）。对我们来说，对拥有的这种漠不关心把艺术品从它的工艺品（objetd'art）特性中解放出来，也使我们对作品的创造性比古玩收藏家更敏感，摄影在杰作中也在次要或较小作品中揭示了这种创造性。毋庸置疑，影像世界只是本原世界的附庸。然而，它主要是直接诉诸理智而不是情感，它似乎是揭示或“显影”——在摄影领域的意义上——创造行为，其目的是使艺术史首先成为一种持续的创造过程。

但是这个理智化的世界拥有自己的情感来源，因为这些图片都没有穷尽它们所表现的作品。为了诠释原作，照片必须弥补它们自己所不具备的深度。在这个过程中，它们赋予原作一种摹本所不能达到的强烈生命形式。这对那些保留在原址的雕像来说尤其真实，在那儿摄影可以表明所拍的洞穴、教堂、山脉。在用相册代替博物馆画廊时，它还唤醒了相隔半个地球的作品（这些作品被带到我们面前时仍带有其原址的森林、沙漠和山脉的残迹）相遇时造成的含混而杂乱的抒情风格——这种风格也是由摄影家选择的角度、距离和拍摄时间造成的。黎明和黄昏使斯芬克斯成为一个扮演斯芬克斯的演员。

正如阅读剧本不同于看表演，听唱片不同于听音乐会中演奏的同一曲目（但也像看不会上演的剧本，听那些不会在音乐会上演奏的乐曲的唱片一样），如今在博物馆墙外，出现了不同于博物馆内容的最广泛的艺术领域，这是所有历史（包括尚不为人知的历史）的首要遗产。

在过去的几年中，通过回顾性的展览——那些辉煌而短

暂的无墙的博物馆的藏品——这笔遗产得到了进一步的拓展。(仅在巴黎，从1958到1964年，就有许多这样的展览展出普桑和德拉克洛瓦的作品，科普特艺术，以及伊朗、印度、墨西哥和日本的艺术。)甚至那些收藏摹本和复制品的博物馆也在它们的界限内扩展这笔遗产的边界：1937年　　布拉克和毕加索都已年近60——法国国家纪念馆的壁画部首次展示了罗马壁画的色彩。这些博物馆也收集广泛传播的作品。它们作出广泛的选择是因为它们无须获得它们所复制的作品的原件。它们是发生在它们墙内的对立的仲裁者。它们比相册更有影响，但并不具有相同程度的有害影响，即为了风格的利益而割裂单件作品，这种割裂源于使作品统一归并到书的格式中，源于赋予风格以生命的图片的近似和承续，就像连续



3-35　毕加索　裸露的少年

3-36　毕加索　将手交叉于胸前的女人

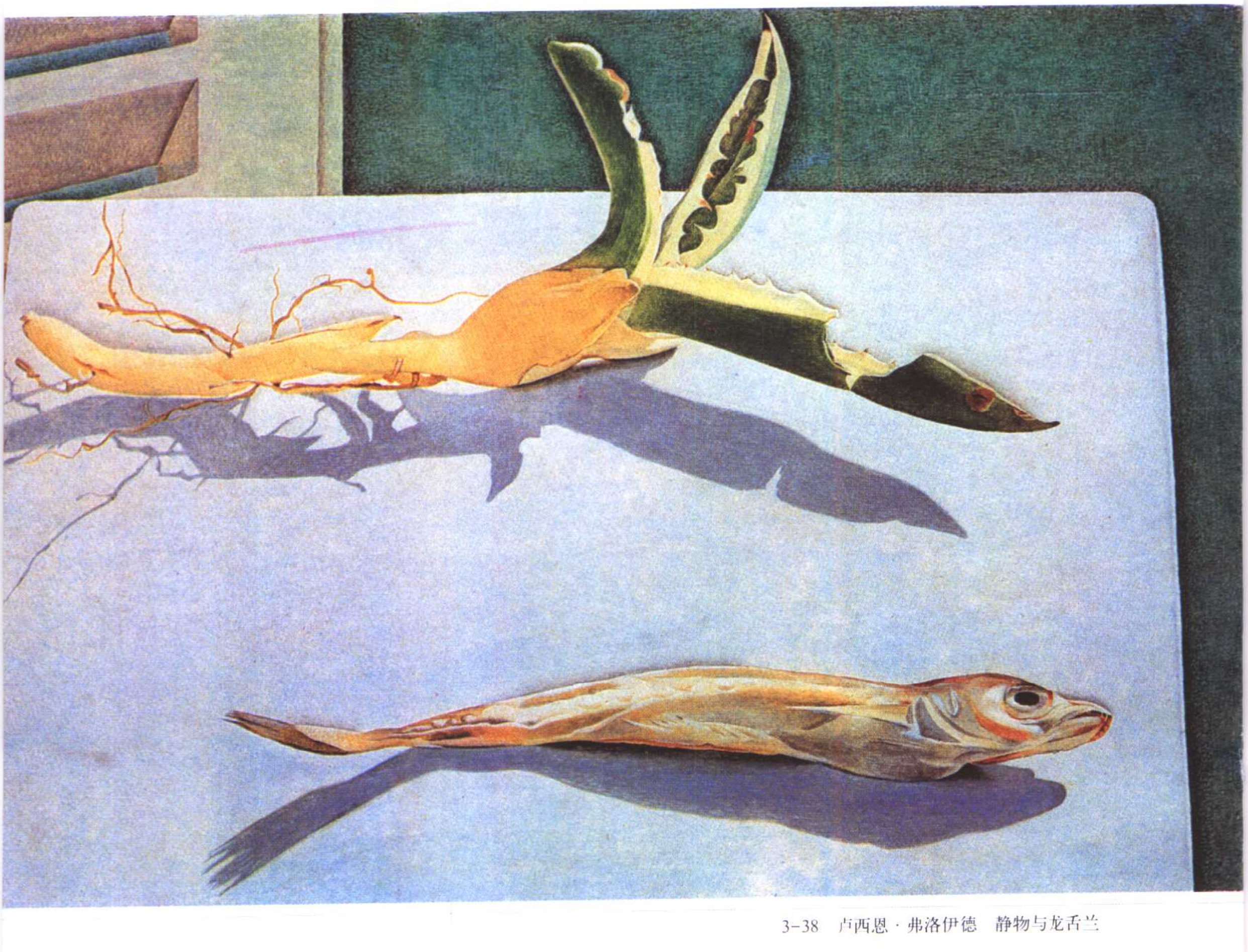
拍摄的照片赋予一株植物以生命一样。同样，这些博物馆和大型展览正在寻求它们自己的摄影表现。

艺术之城已变成了新的朝圣之城。

就像相册中的复制品会记录它们的简短经历一样，展览中展出的作品已失去了它们的功能——再没有国王会用金盘子来供奉诸神，牧师也不会再向他们祈祷。博物馆的功能也失去了吗？一座博物馆很少拥有一次展览的历史连续性（20个国家为这场展览作出了贡献），或者一本相册或无墙的博物馆的全部的连续性；没有哪个博物馆向我们揭示出一长串从承续中获得生命力的作品，好像一些艺术精灵在相同的征服潮流中蜂拥着从彩饰转到彩绘玻璃窗，从彩绘玻璃转到壁画，从壁画转到绘画。从摄影的含混的统一体来看，从墓地母神到圆柱印章，到浅浮雕，到雕像，到牧民的青铜饰板，美索不达米亚风格似乎呈现出一种它自身的创造性存在。同一种含混的统一体带来了那些我们称为风格的想像出的超级艺术家的出现，我们给予他们一种模糊的出生，一种生活，一些成功，一些失败，一种苦恼，以及偶尔的一种复活或再生。

莫阿萨克、埃洛拉和苏美尔借以面对雅典的独裁的那种多元主义，并不仅仅是那种使鲁本斯对立于拉斐尔的多元主义的延伸。专题相册中的复制品把一位像弗美尔一样秘密、像伦勃朗一样复杂或像鲁本斯一样外向的画家的意图与意义置于焦点之下。但是鲁本斯（以及更重要的伦勃朗）过去曾经而且现在仍然被用来与拉斐尔比较，仅仅作为个人来比较，尽管他们不属于同一民族的文化或同一世纪，但他们属于同一文明。很少受决定论教条影响的艺术家们比较他们，就像他们曾比较德拉克洛瓦和安格尔、布拉克和毕加索一样。但使法老祖塞尔的头像或古德阿的雕像同龙门佛像相对立的，使象岛的人像同特尔斐战车御者对立的，使多贡或刚果面具同皇家之门的人脸对立的，既不是个体表现的不同，也不是一种竞争——甚至一种天才水平的竞争。几乎总是匿名的具有伟大宗教风格的艺术家似乎为他的神所拥有，而不是自己作品的主人。首先，其艺术的首要意义几乎不属于他，因为

3-37　卢西恩·弗洛伊德　沉睡中的裸体



3-38　卢西恩·弗洛伊德　静物与龙舌兰

它主要是属于他的信仰——尤其是当那种信仰不是我们自己的时候。普桑的眼光可以也曾被拿来与鲁本斯相比，但不能与拜占庭的镶嵌画师或非洲雕塑家相比：他们的艺术不是眼光的表现，而是无形之物的表现。

在我们看来，有一点是很明显的，那就是风格可以是创造意图合法的、再生的表达，其意义就像一种囊括一切的精神使同一文明的艺术家联合起来。但是我们正在忘记，欧洲和世界的其他部分在20世纪就发现了这个事实。对于十字军战士来说，吉萨的司芬克斯只是一个魔鬼，正如阿兹特克人的神对西班牙人来说是魔鬼一样。在3个世纪里，希腊、罗马、佛罗伦萨和威尼斯在欧洲代表了一种主要的风格流派，而排斥所有其他的流派。伟大君主时代的古典主义只知道它

3-39　山本文彦　铁桥的风景

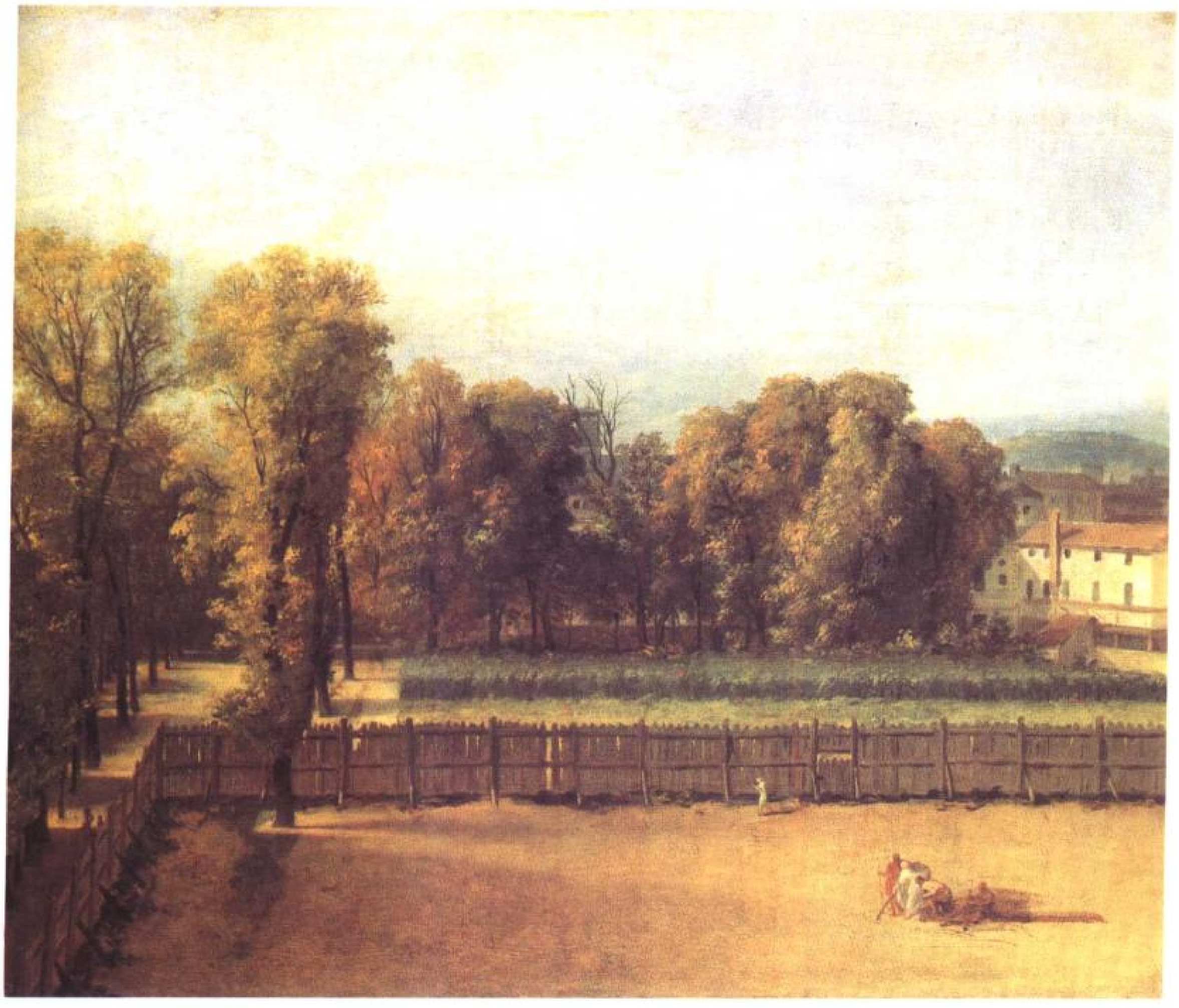
自己的艺术的过去，通过敬仰，它保存了自己的拜占庭艺术和中世纪艺术——当它确实保存了它们时——就像它保存了它的罗马黑色圣母一样。亚洲的古典主义蔑视所有的欧洲艺术，蔑视相对于他自己来说的每一种风格奇异的形式。浪漫主义时代的罗浮宫更乐于接纳，但它遵照以前藏品的先例，只接受了它自己的先驱，而那时最杰出的艺术家仍在谈论埃及的稚拙。罗浮宫自己接受了埃及和迦勒底，但只是根据它们作为《圣经》和古式的附庸性来接受的。对一种高级意图的感知，对一种本质意义的感知，已经使我们自身之外的所有文明从一种“笨拙”的偏见中解放出来，一如因此导致了我们对埃尔·格列科和格吕内瓦尔德的“发现”一样。无墙的博物馆巨大的、不断变化的宝藏不乏先驱，但我们把每一种伟大风格看做人与宇宙之间一种基本关系的象征，看做一种文明及其最为重视的价值（以及它的众神）的象征。艺术的过去对欧洲来说只是一种叫做艺术的风格的过去，它对我们来说是一个风格的世界，在这个世界里，艺术创造是形式借以成为风格的手段。一个世纪前被忽略或被轻视的一种力量被表明是艺术家的主要力量之一，它的表现被表明是艺术的主要特征之一。但这种力量耀眼夺目的上升导致我们对某种我们不可能再忘记的东西的模糊认识 博物馆是一种确认，无墙的博物馆是一种质询。

第 四 章

这种类型的复兴不可避免地汇集起那些经过深刻变形的作品。最主要的是在真正的博物馆里、在雅典卫城的城头、在印度的洞穴里，或者在教堂的入口处的那些已被时间改变的作品。

我们接触到的所有过去的作品几乎都失去了本来的颜色。大部分东方帝国的雕像都是着色的，像中亚、印度、中国和日本的作品；罗马的艺术作品往往有着大理石的各种颜色。罗马雕像和哥特的雕像都是着色的。哥伦布之前的美洲雕像似乎都是着色的，玛雅的浅浮雕也是如此。

4-1　贾克－路易·大卫
卢森堡皇宫花园的风景



希腊色彩的遗留物表明了一个与希腊雕塑长期以来所表明的世界极其不同的世界。"希腊"这个词经亚历山大而传至我们，但是那些被我们归为希腊艺术的亚历山大艺术因素却很难与用三种颜色绘成的形象相协调。一个时代的用色就跟它的素描一样，是这个时代的一部分。但是即使我们可以理解线条从哥特式严格刻板到文艺复兴时期的阿拉伯图饰，再到巴洛克式狂野的发展演变，一种文明同其色彩之间的关系也往往只是被归结为一种观点：所谓的和谐文明的绘画清晰明快，二元文明的绘画则阴沉暗淡。但是玛雅的壁画非常清

4-2　古希腊绘画

4-3　古希腊绘画

晰，很多重塑的大洋洲头骨和摩尼教的微型画也是如此。因此，这种观点似乎与相信英雄时代的音乐是由军队进行曲组成的观点同出一辙。一件不关心现实主义的雕塑作品的颜色往往很少是现实的：希腊的雕像是多色的，但是柏拉图告诉我们在他那个时代眼睛的瞳孔被画成红色。过去的伟大文化中色彩的领域跟形式的领域一样，都是非常特别而且是不可预测的，但相对而言埃及则除外，它的色彩只是通过片断的形式展示给我们，而我们巨大的复兴也往往改变了这些幸存物的风格。一个协调一致的系统代替了原来的系统，但是它同样也可能生存下去。因此我们知道——我们感觉到——希腊的雕像和很多美索不达米亚雕像被带到我们面前时都已经过改变。但是罗马艺术呢？——它的复兴继续并超越了古代世界的复兴。罗马的柱子上环绕着生动的色彩，它的某些基督像像波利尼西亚人的物神一样令人眼花缭乱，它最著名的山墙饰与当时手稿中的彩饰图案的用色是一致的。它们的色

彩不比彩绘玻璃、古希腊或泥塑佛像的颜色更具现实感，它们所表现的那个世界已经开始在罗马壁画中向我们揭示出来，那是一个与单色的教堂壁画不同的世界。哥特时代是随着十字架（Calvary）基座的色彩混杂而结束的——斯吕特的《摩西之泉》中，摩西的袍子是红色的，斗篷边是蓝色的，宝座上点缀着很多大写字母和金色太阳，这就像整个十字架一样，都是马洛乌埃尔所画。约伯戴着真正的金眼镜。（这种令人怀疑的幻想在西班牙的彩色木刻中再一次出现。）中欧的博物馆都清楚地向我们表明，在中世纪，曾经存在一种彩色电影，而且至今在德国的村庄和小镇上的彩色喷泉中还能找到这样的证据。

当罗马木头雕像上的绘画最终显现在我们面前时，它多少已经经历了时间的改造，并且往往带有腐败的痕迹。这种改造影响了雕塑的本质。我们对让人眼花缭乱的颜色的细微衰减的敏感，就像上个世纪对于博物馆的厚重外表的敏感一样。如果一个保存得很好的罗马圣母像和一个经过时间磨蚀的奥弗涅圣母像看起来属于同一种艺术类型，那这并不是因为后者是前者的复制品，而是因为完好如初的圣母像较少具有我们在被磨蚀的圣母像中看到的那些特性。对中世纪来说更是如此，因为中世纪的雕像并非完好如初：它们或者因腐蚀而获得了一种特性，就像青铜得之于铜锈的特性；或者在世纪演变中（不仅是欧洲的雕像如此）被重新着色，就是因此而使得意大利和西班牙的罗马式和哥特式的形象外表稚拙得虚假。在复原的过程中，这种外表消失了，复原的时候并不是非常小心地不去刮擦或擦洗整个作品，而仅仅是显露出残存作品的原有着色，因而恢复“时间的在场”（presence of time）。我们对颜色的残缺的敏感就如同前人对雕像的残缺的敏感。但这种对精致小巧的物品的感觉并没有胜过沙特尔的皇家之门：直到1950年，还没有一本重要的画册注意到罗马的彩绘雕塑。因为我们的罗马艺术是一种石头的艺术，一种浅浮雕和雕像立柱的艺术，一种纪念碑式的艺术。在我们充满崇敬的眼睛中，它已经变成单色的了，就像古代世界的艺

4-4　根据荷马史诗《奥德赛》绘制的陶瓶画

4-5　福拉哥纳尔　沐浴者

术在米开朗琪罗眼中一样……由于一组完好如初的《基督降架》经常取代一个基督马槽或布列塔尼路边十字架的风格而代表真正的罗马威严，我们恢复埃里亚－拉－瓦尔（Erill-la-vall）的十字架的心情并不比恢复《萨莫色雷斯的胜利》中的手臂更迫切。构成米洛的维纳斯完美光辉之一部分的残缺可能是一个天才古玩家的杰作，甚至残缺也有它们的风格。一个过滤的过程可能有助于我们的复制工作，这个过程太简单而不能称为趣味。从15世纪开始，收集古玩时更乐于获得残躯而不是四肢。我们通常偏爱头部已经缺失的拉格什雕像，没有腿的高棉佛像和亚述的动物雕像碎块。偶然会造成破坏，时间会带来变形，但作出选择的是我们。

如果我们清楚地理解博物馆的进化，以及无墙的博物馆的诞生与并不是完全建立在我们知识发展的基础上的艺术作品的变形相联系，那么我们就能很好地理解它们了。当西方人初次发现黑人艺术和墨西哥艺术的时候，他们早已对物神和偶像非常熟悉了。艺术作品中变形的特性胜过了它的所谓不朽性，就像我们这个千年的复兴胜过了过去几个世纪的复兴一样。

然而揭示这种不朽性的存在且被这次复兴尊为先辈的艺

4-6　大雅典娜节的巡游行列

术 ——希腊艺术—— 还是在我们的博物馆中占据着荣誉位置：仿佛我们知识领域的扩展只会增加我们对其的崇敬感。4个世纪以来，欧洲将希腊文化凌驾于其他文化之上，我们坚定地崇拜它；但是我们崇拜的并不是同样的那些雕像，我们指的并不是同一个希腊。

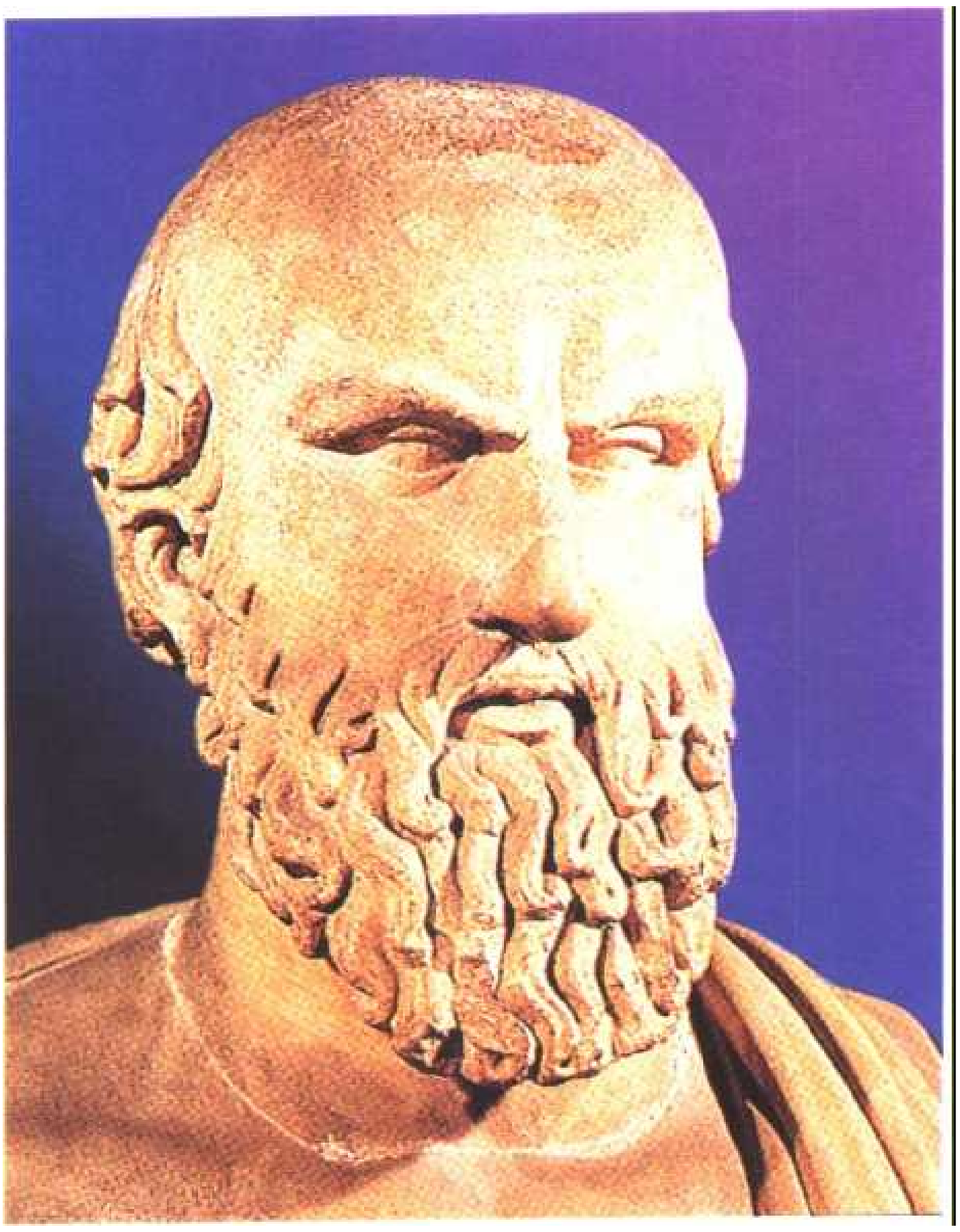
希腊人给我们的最基本的启示是其对世界本质的持久质疑。这些传授生活艺术的哲学家，这些随着自己雕像的改变而改变的神——就像梦一般服从于艺术家 ——已经改变了艺术的含义。尽管世纪更迭不已，形式的演化愈益清晰地在埃及确立了星星与永恒之物的不可动摇的地位，在亚述确立了血的不可动摇的地位，而艺术一直都只是一种回答——每一种文明对命运作出的永恒回答——的可见标志。然后，在50年的时间里，作为希腊人声音的那个顽固问题打破了这种西藏式的祈祷。在我们看来，希腊艺术是第一种非宗教的文化，因为它标志着单一性的结束和世界多元性的胜利，标志着沉思的最高价值的结束，以及一种精神状态的结束——在这种精神状态中，人们试图通过服从于宇宙的节律、沉浸于这些节律的整一性而达到绝对。基本的激情如今成为他们作为人的热忱，兴奋采用了快乐的名义。以古希腊的形式首次出现的神圣舞蹈是人们最后挣脱命运束缚的舞蹈。

在这方面，希腊的悲剧误导了我们。阿特柔斯家族的厄运实际上是伟大东方厄运的结束。在这里，诸神表现出的对人类的关注跟人们对诸神的关注一样多。这些神的形象本质上不是植根于巴比伦沙土的永恒性，他们与人一起、像人一样，都把自己从永恒性中解放了出来。在人的命运中，人成为他自己，命运结束了。即使在今天，对一个虔诚的穆斯林来说，俄狄浦斯的悲剧并不算什么：如果每一个人都是俄狄浦斯，为何要把俄狄浦斯看做一个不幸的例外呢？在使雅典人如此熟悉悲剧的悲惨主题的那种艺术里，他们崇敬的并不是人的失败，而是相反——人最终以诗人的力量战胜了命运。

在每一株朝鲜蓟里都有一片装饰叶，而如果上帝征求过人的意见，装饰叶就是人对朝鲜蓟的利用。希腊选择了自己

4-7　作酒之神戴奥尼苏斯

4-8　相互搀扶着的二醉汉

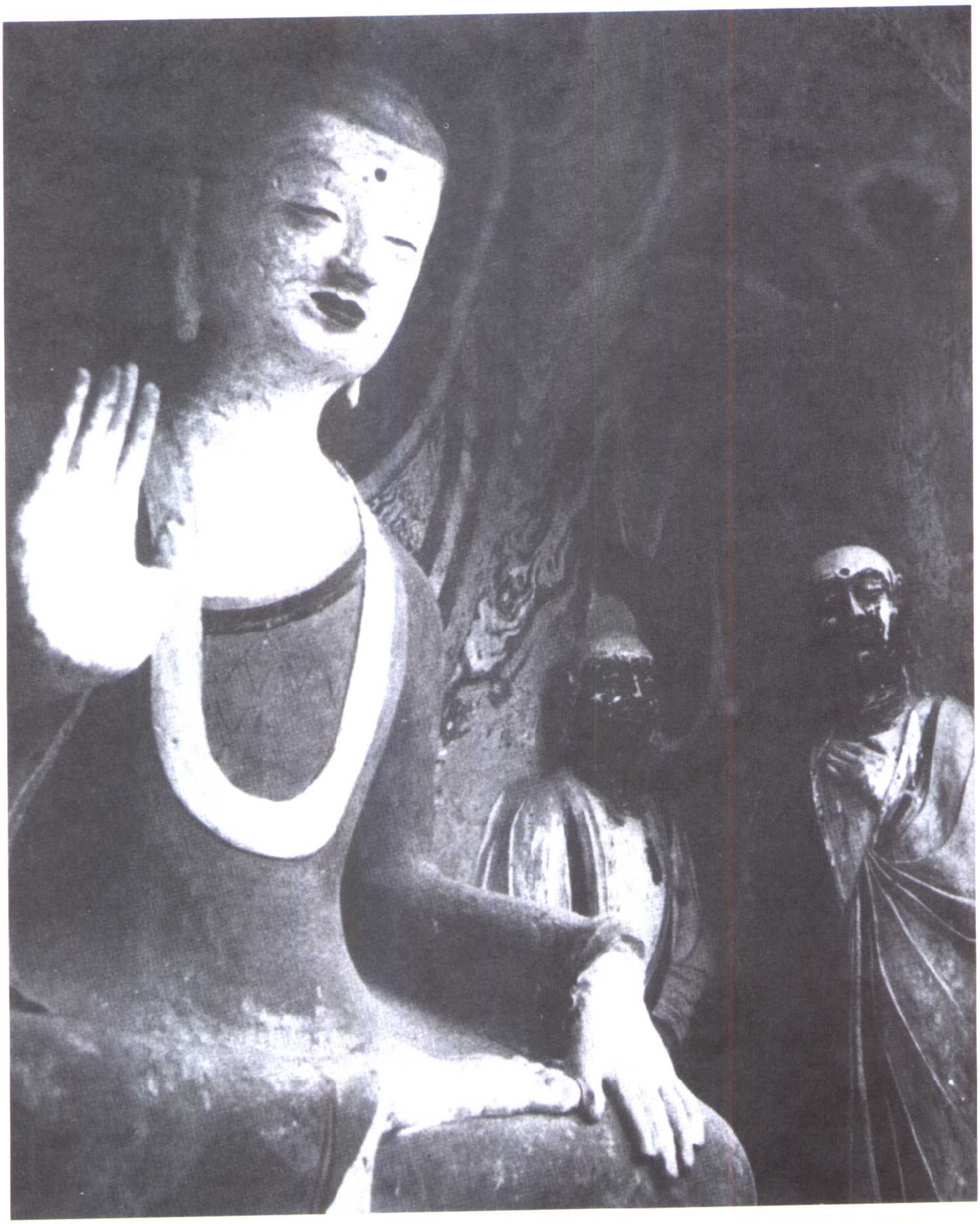


4-9　古希腊剧作家埃斯库罗斯

的形式，然后逐步将它们置于人的尺度之下，就像她将国外艺术形式也带到这一尺度之下一样：毫无疑问，一幅阿佩利斯的风景画展示的是人为的而并非宇宙生成的风景。宇宙的要素都被人格化了，东方的星座早已被遗忘：与亚洲雕像的极度稳固相对，希腊雕像前所未见的运动感是人们获得新的自由的标志。希腊的裸体画就是裸体画，一幅脱离了束缚的画，一幅可能由一个仍然是人的神创作的画。

正是这种对过去束缚的征服，使得我们在卫城博物馆中的《青年头像》和《欧西迪科斯雕像》前停留，就像它使我们在埃伊纳《雅典娜》前久久停留一样。它们的风格以严肃著称，但即使在它们出现之前，在那些起源不明但有着古代正面像风格的雕像上，艺术家们已经勾画出了埃及人或美索不达米亚人和伊朗人所不知道的东西：微笑。

希腊在这柔和的唇部曲线中被人格化了，而远不是在衣物的波纹线中人格化的，这唤起了人们对奥德赛这一形象的



4-10　敦煌石窟：众弟子围绕下的佛

想像，这并不是佛教和埃及头像中那种“内在的微笑”——那种微笑似乎与笑毫无关系。因为，不论它是简单或复杂，希腊的微笑是展示给那些看到它并且回头再看的人。它每次出现，都会绽放开某种希腊的东西，无论是在兰斯雕像的笑容里，还是在佛罗伦萨雕像的笑容里。每当人成为自己命运的主人，他就再次征服了他曾经在特尔斐的山上首次征服过的转瞬即逝的命运主宰。

对我们来说，如果说希腊的女性裸体画意味着感官上的享受，那是因为我们立刻认识到这幅画已经脱离了教仪的麻痹，所有的运动都被简单地悬置起来了，就像活人的运动在睡眠中被悬置了一样。但最主要的是因为与它相联系的星球秩序已经不再是一种厄运，而是变得和谐起来，因为大地母亲已经战胜了宇宙中的女神母亲，取代了她在宇宙中的令人

4-11　埃及艺术　法老头像（细部）

敬畏的主宰地位。但当我们不再以一种基督徒的眼光去看待它，当我们将它与印度的女裸体而不是与哥特式的裸体相比较时，它的风格很快就改变了：它的色情倾向消退到背景中去了，我们发现它焕发出自由，它的华丽形式被无形地包裹进胜利女神的衣物中去了。

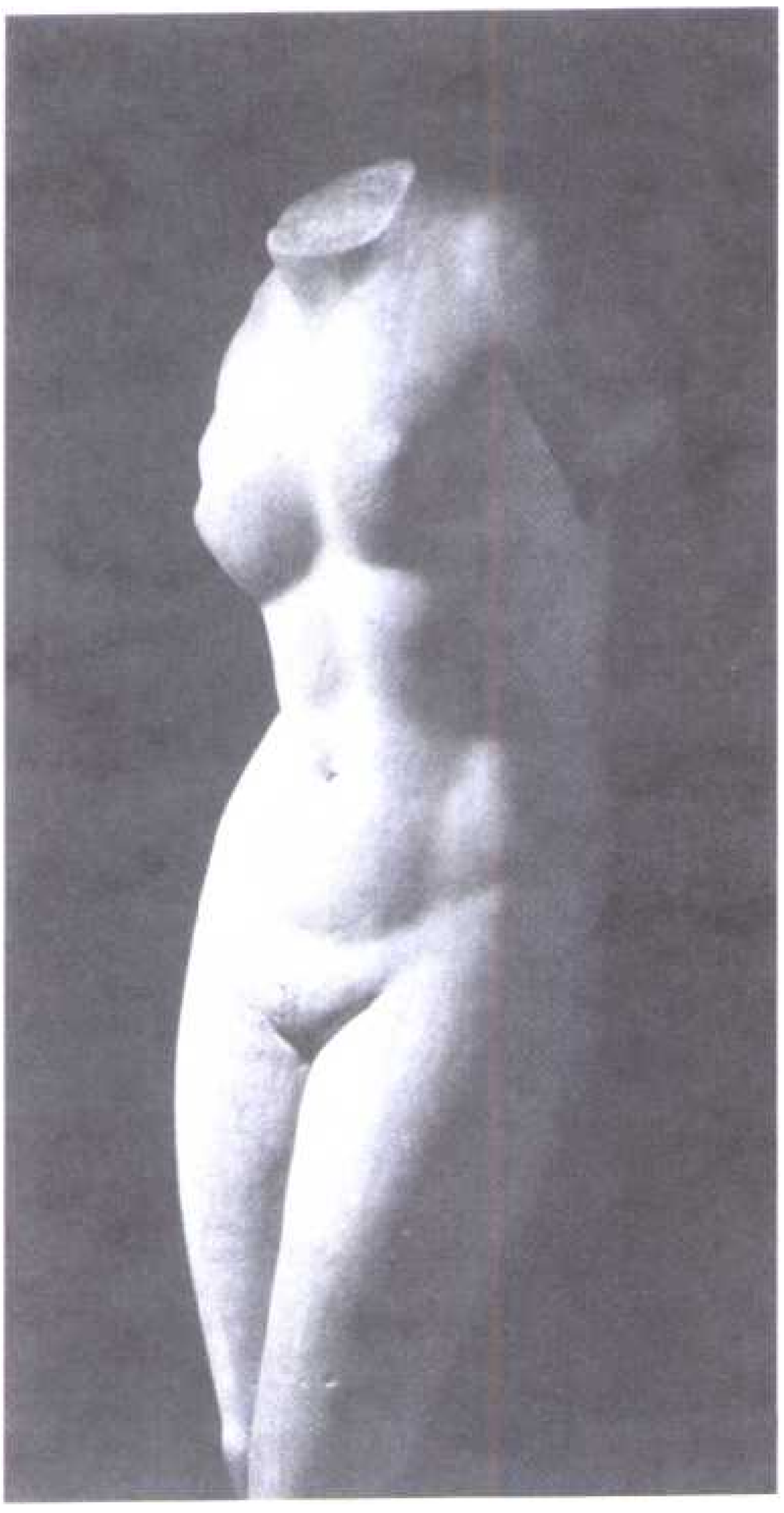
东方的艺术家——和数个世纪之后的东罗马帝国的艺术家——将可视世界转变成一种从属于无形世界的风格，以永恒为最稳定要素的各种价值观念主宰着这种风格。希腊艺术在它与人类的和谐中找到了自己的力量所在，如同命运和永恒的艺术在它们的不和谐中获得力量一样。它们既不寻求艺术也不寻求美，它们不具有一种“风格”，它们就是风格。希腊艺术在与古代东方艺术的冲突中，以及基督教艺术在与东方艺术施加于基督教的影响的冲突中，循着同样的道路发现了表现。流动的线条代替了严肃风格中突出的棱角——最突出的是在唇部和眼睑处——这预示着列奥纳多对轮廓的抑制。异教的神遗留给意大利一种理想化的幻觉论方法。正是这一遗产形成了意大利艺术与古代之间热情的对话，当意大利以尊崇代替了敬畏，并且开始在艺术中寻求妇女的典范形象和对英雄的令人信服的描绘时，这场对话就开始了。古代，就是古代。它既不是伊特鲁亚人的艺术，也不是继希腊而起的风格，而是所有希腊作品和罗马复制品的集合，它们表现一个象征性和世界性的古代。利西波斯在描绘亚历山大时，也表现了地米斯托克利。直到由埃尔金勋爵带回伦敦来的作品残件第一次展出为止，菲迪亚斯的声誉都是建立在当代文本的基础上。当米开朗琪罗看到《拉奥孔》时，不禁为它倾倒，因为他从没看到过来自帕特农神庙的形象 普桑也没看到过。对他们来说，希腊艺术的历史是一部典范的理想化的历史，其他任何艺术都无法与之相提并论。野蛮人的世界忽略了它，而文明世界复活了它。最高的风格也是不朽的风格，别的都不过是它的初生形态或没落状态。伟大的雕塑，也是惟一真正的雕塑，就是古代的雕塑。米开朗琪罗和多纳太罗以及卡诺瓦都认为帕特农神庙的残件是一个惊人的奇迹。使我们惊

4-12　帕特农神殿

奇的是，甚至德拉克洛瓦也这样想。

这一古代雕塑属于我们的博物馆里被遗弃的画廊。但甚至当它使米开朗琪罗震惊的时候，它已经是经历过根本变形的产品了。它经常是作为残缺的结果，或者如锈迹出现在青铜上——换句话说，它就是时间的在场。1 000年以来这是不朽性的第一次显现，而不再是死亡的显现。

这也是因为缺少环绕着神、女神以及宣称自己神圣的国王们的装饰，最主要的是因为它们重生到了一个不再承认它们神圣的世界里。即使亚历山大城对维纳斯的信仰有些心不在焉，但维纳斯已经是亚历山大文明的组成部分。她的形象

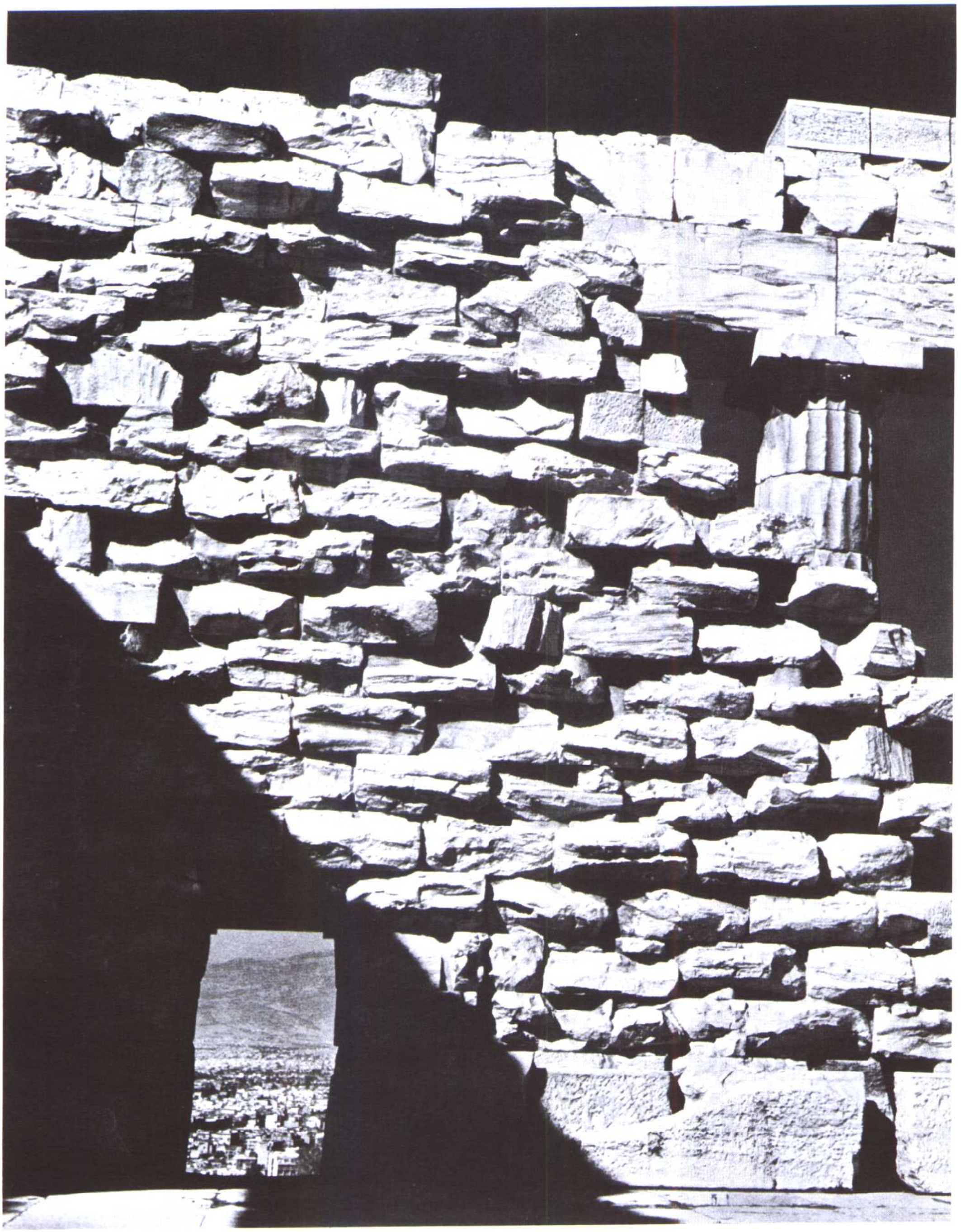


4-13　雕像维纳斯(复制品)

在人们的心中存在着，她不是诞生于艺术家的创造。她是一个古老梦想的一部分，而不仅仅是一个有可能是某个艺术家的情妇的裸体女人。如果普拉克斯泰勒斯所画的阿芙罗狄忒是一个被神化的交际花的肖像，那是因为交际花在这里已经变成了阿芙罗狄忒。艺术在希腊始终是赋予神以形式的手段，而在意大利，这些神成了赋予艺术的特权领域以形式的人物。

作为已消失的或想像中的范本的理想化而再生的古代，现今只同活人的世界有关以及同艺术的世界有关。无墙的博物馆诞生于一次变形，这次变形就像产生最早的意大利收藏的变形一样影响深远。今天正在向我们复活的众神已然退去了神性。

如果最初的精神可以以某种方式复原到这些雕塑中去，那么博物馆将会招来世界上前所未有的巨大祈祷仪式。如果我们可以体验第一批见到埃及法老雕像的人的感觉，或者可以体验第一眼看到罗马十字架的人的感觉，那么我们就不会把十字架或雕像留给罗浮宫了。我们知道所有神圣和信仰的艺术都在变形的大潮中被冲刷掉了。对基督徒塞尚来说，罗马式十字架只是一件雕塑，而不是基督，契马布埃画的《圣母》只是一幅画，而不是圣母玛利亚；法老的雕像对于任何人来说不再代表他是上帝的替身。从苏美尔人的神到我们的天使与圣人，所有这些艺术都表达了一个比尘世更真实地存在着的世界，因为它是永恒的世界。它们的创造导致古物陈列馆的损失——但不是那些佛罗伦萨人和罗马人展现天才的博物馆，他们相信自己的天才植根于与古代的对话之中。对我们来说，意大利的神话复兴，主要是维纳斯的复兴，似乎为人们描绘了那些不为任何人存在的事物提供了许可，并且通过艺术赋予了它们与宗教形象相同的价值。然后是画普通人和圣人，圣母和基督，甚至风景，仿佛它们是对一个令人惊奇的非真实世界的反映。在这个时候的意大利，变形似乎已告一段落，已让位于一种更为简单的继承过程。但是雅典尽管可以云集空前众多的游客，我们所选择的希腊终点仍是帕特农神庙——而这正是往日欧洲希腊的起源之地。



4-14　帕特农神殿的便门

对非真实世界的表现在诗歌创造和艺术创造之间形成一种紧密而有意识的联系。由我们当代艺术的特性来加以定位的大部分现代艺术作品往往无视这两种创造的统一。在我们试图理解教堂的雕塑时，我们也许会忽略基督。起源于艺术作品的诗的领域是模糊的，因为它混合了苏美尔和卫城、威尼斯和孟斐斯、佛罗伦萨、阿旃陀、沙特尔、在缓缓流水边的印度洞穴以及热带乱草丛中的墨西哥遗址的多种风格。米开朗琪罗、皮耶罗·德拉·弗朗切斯卡和阿维尼翁的《圣母怜子》的作者、伦勃朗、基奥普斯的雕像……对艺术之城的简单列举类似于《世纪传奇》中的一首诗。伟大的宗教作品往往与强有力的诗歌密不可分，当宗教作品不再是真实的记录时，它在某种程度上就变成了一首诗。但是它们的诗歌一直从属于宗教信仰，并且总是表达信仰的一种途径。但是在非真实的艺术里（如同在一些远东艺术里），绘画成为一种表达诗歌的方式——而且通常是诗歌的首选表达方式。莎士比亚出生在米开朗琪罗去世的那一年，但是哪一位文艺复兴诗人能与波提切利、皮耶罗·迪·科西莫、列奥纳多或者伟大的威尼斯画家们相比？哪一首瓦托时代的法国诗能和他的画相提并论呢？

我们今天对绘画的独特性和它作为诗的特性之间的区别也并不明确，就像内容和形式之间的区别并不明确一样。它们曾经组成了一个不可分割的领域。

“绘画，”列奥纳多写道，“是看得见的诗。”从最早的托斯卡纳神话画家到末期的威尼斯画家，意大利绘画是世人皆知的最杰出的诗歌成就之一。在波斯和印度，绘画不诠释圣文就诠释诗歌。在远东，诗歌构成了作品的一个部分，如果没有诗就不可能领会作品的全部含义。我们应该认识到，造型艺术的所有伟大作品都是沉浸在诗中的，而不是把诗从绘画中排除出去。当一个现实主义者也拥有天赋时，即使他没想去作诗，也会作出优秀的诗。我们怎能看不到弗美尔、夏尔丹、布吕格尔和伟大的库尔贝的诗作呢？对于提香、希罗尼穆斯·博施的作品，难道我们只是欣赏它们的色彩吗？博

施的色彩尽管是现实主义的，但它把他的《变戏法的人》同对他在地狱雪原升起的烈火的反应联系起来。提香的画同神奇的幻想不可分，就像佛兰芒画家的"邪恶制造者"同对阴间的幻想不可分一样。伦勃朗的肖像画和哈尔斯的几乎所有肖像画只是因为用色的不同才区分开来的吗？把哈勒姆的《救济院院长》同《射击连》区分开来的也只是用色的不同吗？在欧洲最虚幻的城市——瓜尔迪——梦幻般的芭蕾中，幻想达到了顶点。

事实上，通过比瓜尔迪更为深刻的梦幻特性，我们自己的时代（经过一段对浪漫主义和前拉斐尔派夸张的反动）正摸索着去再次发现绘画的诗歌：一种将梦幻世界与真正的绘画表现联系起来的特性，例如博施和科西莫的画，或者在一个不同的领域，往往是作为手法主义基础的有意识的诗歌探险的绘画。人物的拉长，面纱的透明，一种更多是与宝石雕刻而不是与亚历山大紧密相连的阿拉伯图饰，以及对色彩的随意使用，这些本质上都成为表现的造型手段，甚至当缪斯是女王时也是这样。正是手法主义者发明了那种不和谐的和谐，这种风格后来为西班牙巴洛克画家采用。但是所有这些维纳斯和黛安娜的化身，像达娜厄一样如多彩浮雕般傲然独立的化身，形成了《夏娃即第一个潘多拉》、古尔蒙的《地窖》、卡隆的《塞梅莱》，以及将尼科洛·德拉巴特的珀尔塞福涅带往冥府的黑马车等的诗歌奥秘的一部分。

我们自动地接受这类诗歌，因为它与我们时代的诗歌基本吻合。我们知道，科西莫是基里科的兄弟。我们已经发现了伦勃朗未完成的蚀刻画，他在其中表达了我们对神秘事物的感受。但是我们需要准确无误地理解他的表达。

我们褊狭的诗歌愿意将自己的世界与梦幻和非理性的视角统一起来。毫无疑问，所有的诗歌都是非理性的，因为它们以一系列新的关系代替了事物相互之间的"既有"联系。但是这种胜利，早在它掠夺了艺术家的孤独感之前，就仅仅是一场大动荡中的一个次要因素，那是尘世之欢乐或星夜之欢乐对于女神母亲之沉思的存在或诸神之沉睡的胜利。马拉美

4-15　博施　圣安东尼的欲望(细部)

4-16　米开朗琪罗　夜(局部)

不是比荷马或莎士比亚更伟大的诗人，皮耶罗·迪·科西莫也不比提香更伟大。梦想并不总是能征服兴奋之诗，波德莱尔的《夜》为米开朗琪罗的《夜》增添了力量，但并没有抹杀它。

在绘画成为创造极其神圣的世界的一种手段之后，在数个世纪里，它主要是征服一个不完全属于绘画的世界的手段。主体被说成是“大的”——这个形容词表达了全部态度。当现代艺术诞生的时候，官方绘画通过使艺术家屈服于常植根于历史的浪漫或伤感的景象、通过服从于一种即使没摆脱造型也摆脱了其狭窄的舞台的戏剧形式来代替了这种征服。与这种想像的现实主义相反，绘画通过不再图解历史学家的诗歌奇想，通过创造自身的公众来拒绝迎合那些冷漠的公众，而找到了回归诗歌的路。塞尚的《黑山》、雷诺阿的《加莱特的磨坊》、高更的《海边骑兵》、夏加尔的《寓言》、杜飞的阳光假日、克利的尖角幻影，都不是从它们所表现的东西中得到自己的诗，而是利用它们所表现的东西来获得他们特有的诗。与我们说话的是戈雅的素描画，而不是对无数的巴洛克式学院主义殉道者的描绘。我们被《热尔珊的教育》中的粉红和灰色的和谐所吸引，而不是被布歇或一些亚历山大诗行对我们感官的魅力吸引，也不是被格勒兹和某些博洛尼亚画家对我们的情绪的魅力吸引，而是被鲁奥的《老国王》吸引，但并不被梅索尼埃的《1814》中泥泞道上的拿破仑所吸引。即使说沙龙艺术家的主体是虚构的，那也不是因为他们被那些描绘他们的艺术家赋予了生命，而是因为他们是这种艺术本身所服从的范本。提香没有“复现”想像的场景，他是从卡多雷的夜晚中获取了维纳斯的形象。列奥纳多、伦勃朗、戈雅寻求而

4-17　梅索尼埃　《1814》

4-18　福拉哥纳尔　主神父柯乐苏斯牺牲自己以拯救卡莉尔荷

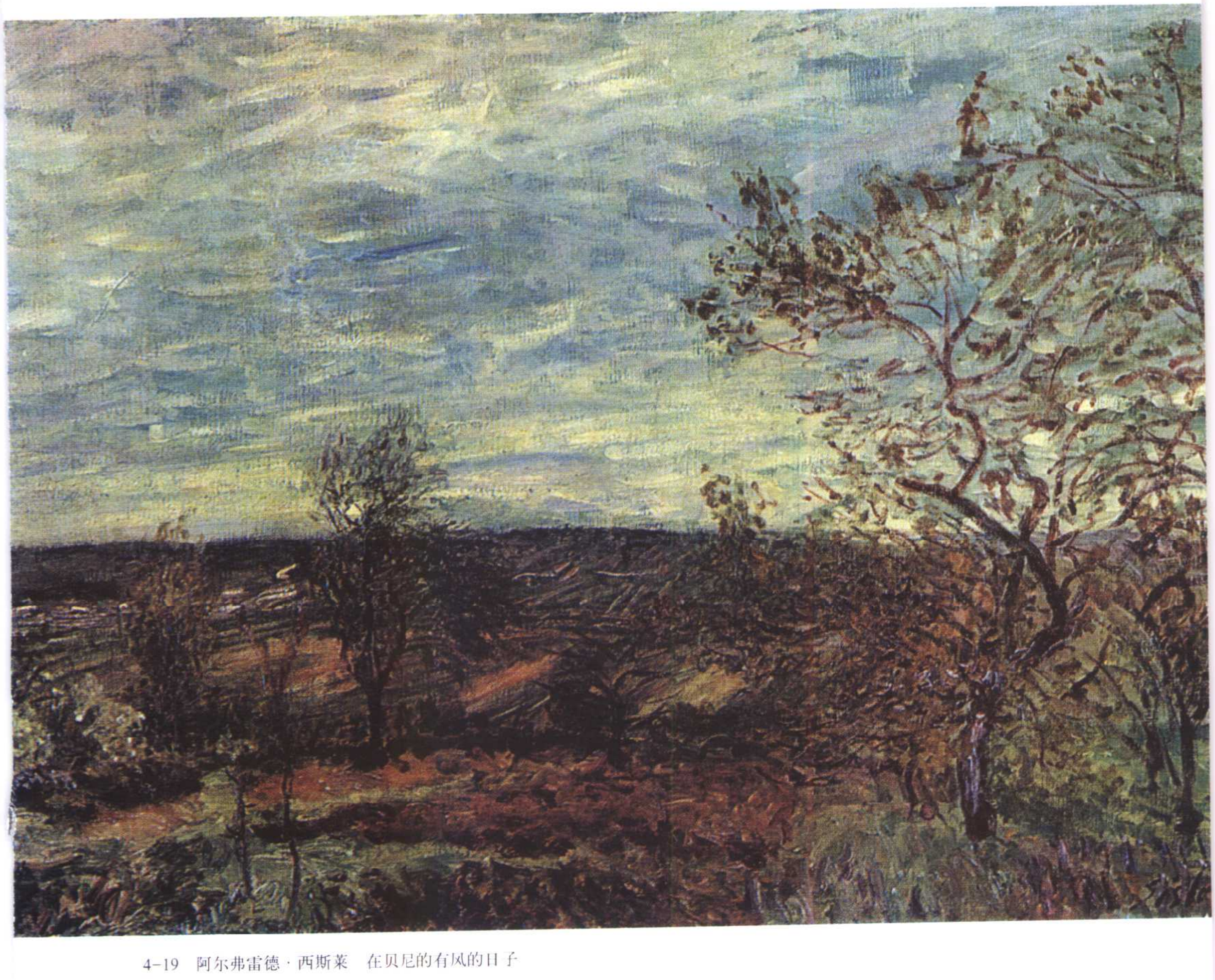
且往往是同时找到了图画和诗歌的表现手段。皮萨内洛的被绞死的人、列奥纳多的日光下的远景、博施的夜之深处、伦勃朗的光线、戈雅的鬼影,这些都既是诗又是画。《挥霍的孩子》被伦勃朗的艺术赋予生命，基里西亚女神被瓦托赋予生命，一大群幽灵被戈雅赋予生命,《夜》被米开朗琪罗赋予生命。诗来到绘画艺术中就像花属于植物一样自然。

然而对这种诗的表现经历了一种变形，这种变形同埃及和苏美尔对神圣事物的表现所经历的变形相似，同罗马人的信仰特别是希腊人的神圣概念本身所经历的变形相似。即使艺术品——雕像或绘画——本身很少改变，即使它属于一个作为我们文明的直接源头的文明,作品的本质也已经改变了。在这方面与泛雅典娜节的浅浮雕相似,蝴蝶首次在其上栖息。波提切利的维纳斯、多纳太罗的《大卫》、米开朗琪罗的《夜》、韦罗乔的《科莱奥尼》将不再是出乎意料的幻影。就像最早的令人惊异的苏美尔神像的启示力量，以及最早的不再只是一种象征符号的基督面容的启示力量，那些非真实的大师们造物主般的力量对我们来说只是一种艺术力量。但在它们的变形中，非真实世界里的居民与信仰的人们融合了，与《夜》融合了，就像十字架一样变成了雕像。达娜厄像圣母一样，成了一幅画。

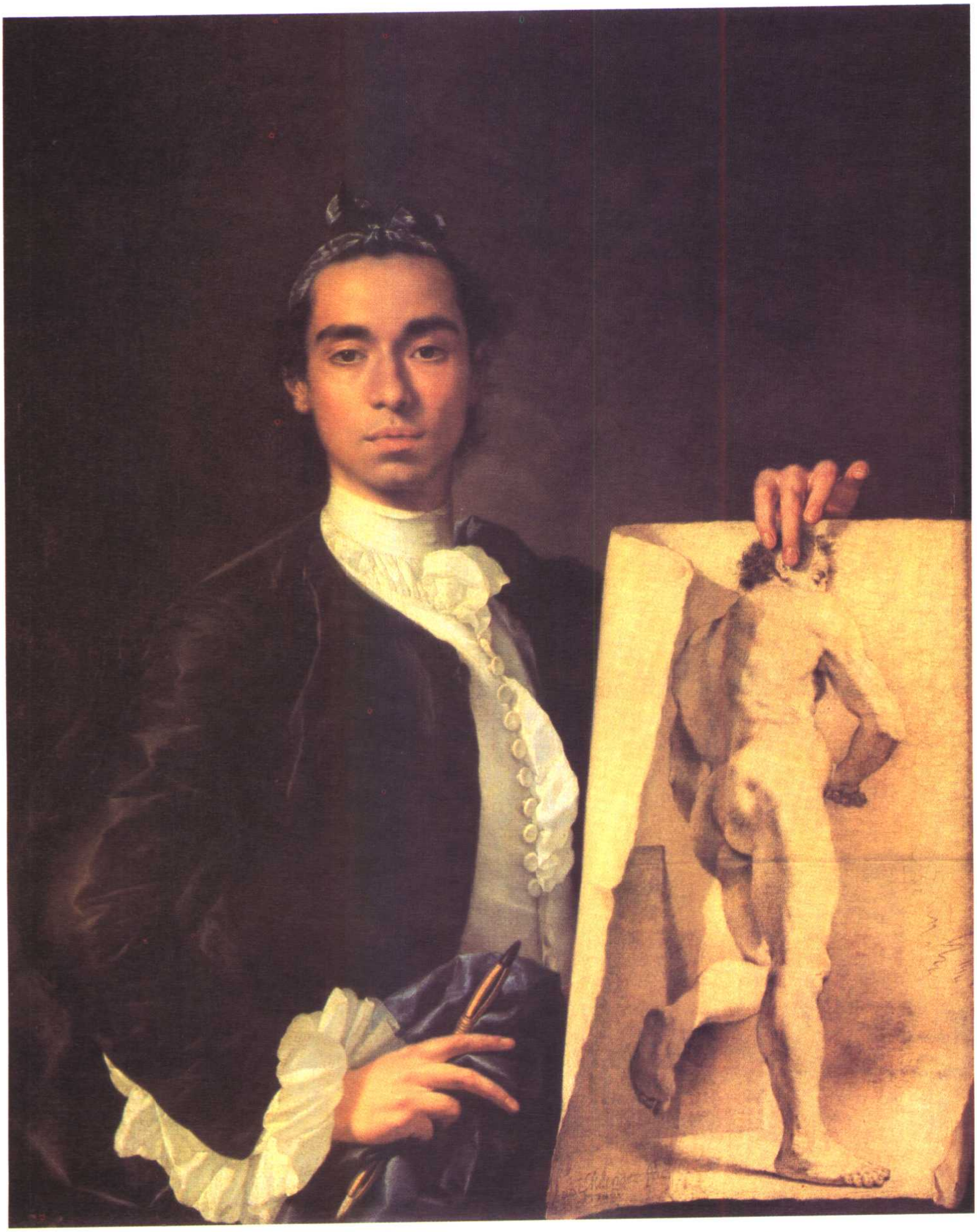
风景画和静物画跟圣母像一样——也跟肖像画一样，同样的变形形式在不同程度上影响了那些扎根于尘世和那些来源于梦境或天堂的事物。

欧洲将两种不同的艺术都称为"现实主义"。一种以反对理想化和精神化的价值观为特征,包括某些哥特作品,如卡拉瓦乔、戈雅、巴姆博奇亚蒂的作品。另一种现实主义是悲惨的现实主义和"逼真的幻觉"，其大师是扬·凡·艾克，他以独立于其天才的幻觉论而成为大师。

很显然，由幻觉论引发的兴趣主要来自于肖像画，而并非来自于"逼真的幻觉"。不论它看起来是否独立于那个时代，至少它把它的原型从时代中解脱出来了。西方第一批著名的肖像画作品，在将人类的面孔从时间和死亡中解放出来



4–19　阿尔弗雷德·西斯莱　在贝尼的有风的日子



4-20　路易·尤金尼欧·梅任狄兹
拿着静物习作的艺术家肖像

这点上，无疑与维纳斯的各种化身一样出乎意料。伊斯兰对表现人体的强烈反对至少部分是基于这样的事实：画出来的人物不会变老——艺术家战胜了死亡。无论作者模仿能力有多强，肖像总不能摆脱它所处的时代。在这方面，我们说扬·凡·艾克从没有被超越，但我们将他的肖像画称为原始派。以《乔瓦尼·阿诺尔菲尼和他的新娘》为例，在这幅作品中这一点是不言而喻的，因为在背景、服装和家具上都可以看出来，这一点在《戴红色穆斯林头巾的人》中就不那么明显。即使凡·艾克自己认为他只是参照了他的模特，但他也参照了在他之前的佛兰芒宗教画，而且他的肖像画画的都是那些失去了圣徒的捐赠者。除此之外，我们将作品的构图，以及人物形象与其背景之间的关系，也视做艺术史的一部分。后来的肖像画——例如鲁本斯的作品　　用以使凡·艾克的作品成为过去的那些幻觉手法不是模仿的手法，而是暗示的手法，是省略、用光、空间甚至绘画时的某种自由发挥。简而言之，是对于可能的运动的暗示，是被捕捉到而不是摆出来的静止感。(这种感觉在远东绘画中被强烈表现出来，在那里，"逼真的幻觉"不为人知。)一幅鲁本斯的肖像画并不是想唤起与凡·艾克的肖像画相同的感情，即使在它的模特身上也是这样。所有趋向现实主义艺术的努力都同一种意图有关，而模仿仅仅是表达这种意图的手段。这种意图给予所有苦难与怪物的现实主义以活力，它往往被同理想化的斗争所鼓舞，但是它对于时间或变形的逃避，不会超过它与之斗争的理想化。我们可以非常容易地确定现实主义作品的日期，就像确定理想化作品的日期一样，而且不论是18世纪的静物还是"逼真的幻觉"，都不会和15世纪的作品相混淆。同样的变形大潮席卷了卡拉瓦乔的水果碗、他的马厩男孩圣徒，以及卡拉奇的圣母。

但是卡拉瓦乔的水果碗是一幅画架画，大多数现实主义风景画都是如此。这些作品都是便携式的，为一些房间或普通家庭而作。如果它们的变形对我们而言与那些不同形式的作品相比不是那么明显的话，那是因为，一块画布可以很容

易地从17世纪的荷兰房子里移到阿姆斯特丹的博物馆，但要把一尊雕像从埃及坟墓移到开罗博物馆就不那么容易了。

私人拥有的雕像和绘画只是围绕它们的家具的一部分，它们使我们忘记或忽略了这样的事实：大多数文明都是为一些神圣的地方而创作艺术作品的。在数个世纪里，艺术作品都是为了皇宫而作的。但是从一种更深刻、更持久、更富有启发性的意义上讲，艺术作品是为地下拱顶、避难所、寺庙正墙以及坟墓和圣洞而作的。因为这些地方不仅仅是奢侈和威严之地，而且它们属于另一个世界。我们最初见到大教堂或埃及坟墓遗址时，就很明显地感受到这一点。

在地下墓室里，雕塑家塑造的雕像显然是要为它所代表的死者打开一条通道，以进入一个与地球不同的世界，一个永恒的世界，也就是到另一个世界去。雕像的作用就是代表

4-21 格累兹 不孝的惩罚

4-22　古希腊墓碑上的祖母与孙儿

一个已故的人。埃及艺术创造的作用，整个埃及风格的作用，是创造死者借以不变成尸体而得享永恒的艺术形式（埃及形式的刻板性是所有神圣艺术共有的）。这个雕像绝不是出于天才或偶然的一种模仿（就像照片那样的模仿），一种被赋予特殊光环的模仿。它被雕成一个替身；作为一个替身，它的创造者也许认为它高于其他雕像。它属于一个特殊的世界，一个非尘世的永恒世界，一个陪葬雕像和墓室的世界。当雕塑家着手工作时，他雕刻的是雷－霍特普王子、雷纳菲尔将军、纳弗雷忒忒女王的形象；他也要雕塑一个注定要与其他具有确定意义的雕像进行竞争的雕像。

在我们已复兴的所有艺术中，情况也是这样。更微妙的是，我们所继承的艺术亦复如此。这并不是雕塑或绘画与建筑形式相协调的问题（亚洲的岩洞没有任何建筑物），而是同超自然之地，同上帝、魔鬼和死亡的出现相协调的问题。这种和谐在美索不达米亚或墨西哥的高大浮雕与圣所之间表现得十分明显，就像亚述和波斯浅浮雕同圣地之间的和谐，印度教、佛教或萨桑雕刻同大山之间的和谐，拜占庭镶嵌画同

4-23 路易·利奥波德·波力到达的马车

基督长方形教堂之间的和谐。这种和谐在哥特式雕像和大教堂之间表现得就没那么明显。但即使兰斯的圣母可能和一个香槟省的农家女相似(但难道雷纳菲尔与图特安哈门的"替身"和他们的原型就不相似吗?),但她绝不是一个为宫廷、博物馆或"艺术"而构思的农家女孩。所有主要的哥特艺术形式都是为了教堂而发展完善起来的,在当时教堂扮演的是清真寺直到昨天还在扮演的角色:在混乱的小街道中心是神圣庄严的神的世界,一个彼岸世界,就像罗马或拜占庭的教堂,就像那些继印度洞穴寺庙而来的人造寺庙,并且就像苏美尔坟墓或墓室为着其他的目的曾经所是的那样。如果不是框架所造成的含混性——框架是随现代绘画产生的,确切地说,是随着画架画而产生的——我们就会更快地为教堂的这一方面所吸引。没有人敢于将印度教、佛教或罗马壁画置于传统框架中。如同在博物馆墙壁上所显示出来的那样,这些壁画不是孤立的。在阿旃陀,在圣萨万,在斯克洛维尼小教堂,它们融进了圣所(尽管有偶尔出现的分界因素),就像过去的彩绘玻璃和镶嵌画那样。景象的独立性似乎来自于画面的静止性。

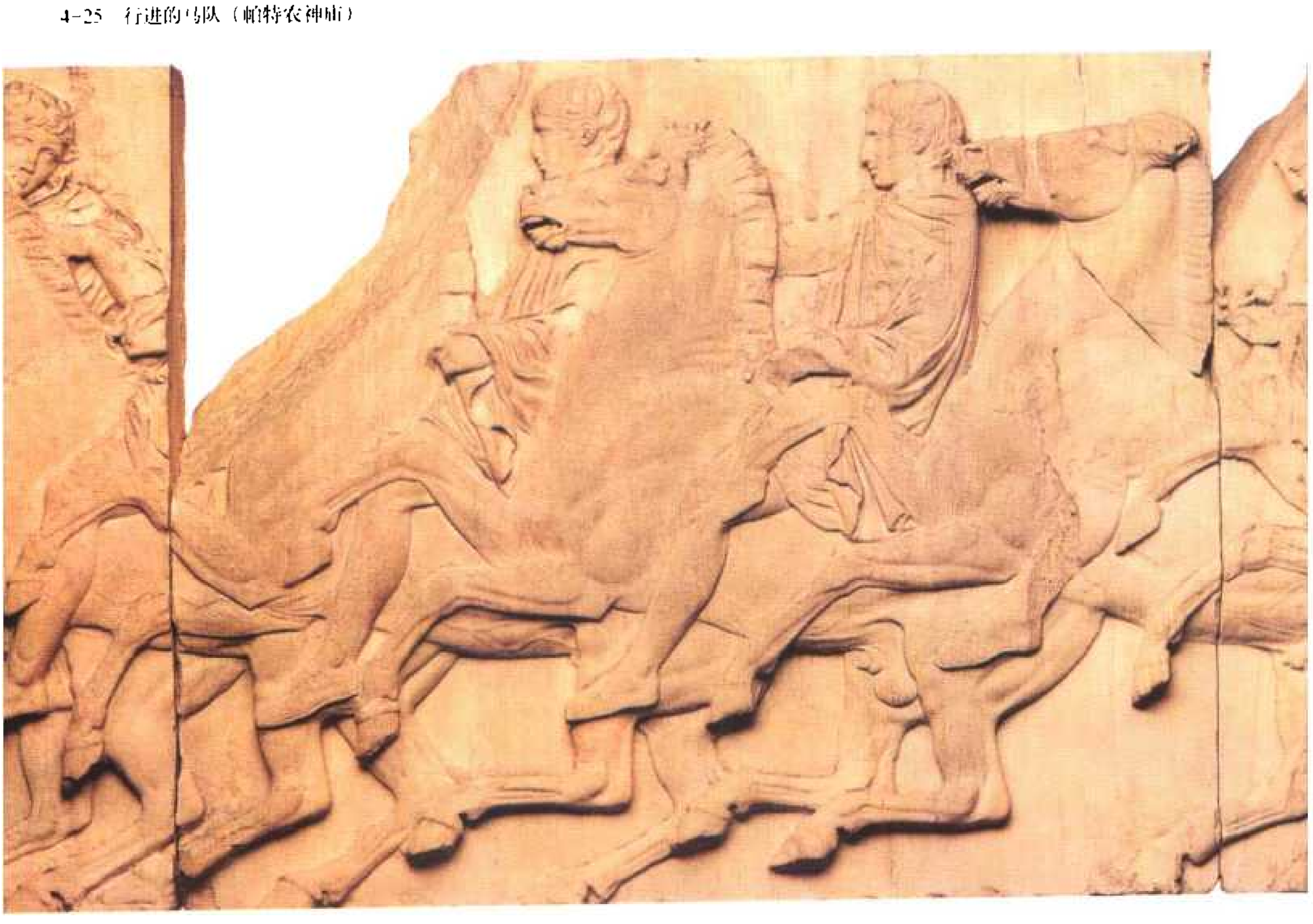
这种框架是东方的基督教堂所不知的。镶珠宝的圣像盒并不是一个框架，作为圣像屏的一部分，它形成了同圣所的一种联系。它是想像中的“敞开的窗户”的对立面，而“敞开的窗户”可以用来定义西方的绘画。但是这种绘画并不是源于敞开的窗户，哪怕是一个想像中的敞开的窗户，它就如圣像一样，是随着它的封套而产生的。它生来就是为作祭坛装饰，而祭坛装饰从来就不是为其各个独立成分准备的装饰，它的作用就是保持或保证宗教绘画所表现的景象同宗教场所本身之间的联系。即使有那么多的祭坛装饰与教堂的局部相似，但这也并不是任何追求风格统一的结果，就像后来会发生的那样，而是因为这些山墙、这些尖顶有助于在神的世界里维持一种宗教形象，这一形象似乎正在更深地滑入人类世界之中。它们围绕着画，但它们也经常在画之中。在15世纪，教堂的中心部分成了圣母甚至受难像的背景。当“自然”（意大利和佛兰德斯画家所发现的幻觉论的自然，而不是从镶嵌

4-24　帕特农神庙上的神像

画继承来的拜占庭多石的风景。这种自然相对于后来的自然形式，就像圣像圣母相对于16世纪的圣母）代替了想像中的教堂而作为绘画中神圣场面的背景时，框架出现了，但是神圣绘画消失了。它被创造成在形体和灵魂上与它所属的圣地相统一的一部分。

帕特农神庙的正面——它占据着泛雅典娜节仪式的顶点，就像教堂的祭坛使祈祷行列变得神圣一样——以及其古典背景为它们的艺术提供了圣地为神圣艺术所提供的那种背景。菲迪亚斯为卫城雕刻了《雅典娜》。罗马宫殿无疑给为它们而作的雕像赋予了一种压抑的、非真实世界的外观，它们的阴魂后来将被皮拉内西召唤。梵蒂冈、总督们的府邸和凡尔赛宫清楚地向我们表明，非真实的教堂给艺术施加的影响不只限于对建筑或装饰艺术的影响。如果我们没有明确地意识到为坟墓圣所或教堂而创造出来的形象在被转移到博物馆或无墙的博物馆时所产生的变形程度，那是因为欧洲已经忘记了这些形象是为那些超自然的地方创作的，并且像他们欢迎迄

4-25　行进的马队（帕特农神庙）



今为止他们所选择的全部作品一样来欢迎它们。在罗浮宫，它们位于另一个被神圣化了的地方——博物馆本身。这些雕像被认为是对它们所代表的原型的诠释，但现在它们与米洛的维纳斯和卡雷沙龙的画放在了一起。当一幅埃及或中世纪的雕塑进入罗浮宫与那些早已收集到的雕塑为伴时，它被认为是与一个“原型”有关的。所有的雕塑都与乔托所谓的“自然”有关。

比乔托早50年，沙特尔的玻璃窗、佛罗伦萨洗礼池的镶嵌画，显然代表了个人，但它们没有试图与这些个人相像，它们的风格使它们脱离了自然，自然主要是人的世界，因此它们可以成为教堂或洗礼池世界的一部分，这是神的世界。在16世纪，宗教景象不再与神所相联系，而是与自然相联系；艺术的形式不再与超验相联系，除非它与我们的感觉证明相一致。绘画已成为主要的艺术形式，自然则完全成了它的参照领域，在3个多世纪里，欧洲人不能想像世界上还存在一种不服从于自然的真正艺术形式。这种自然不是树林和田野，因为风景画形成较晚；也不是和谐的、由紧密交织的山与水、森林与野兽构成的自然，这些宁静或动感的象征被大胆地运用于远东绘画之中；它也并不是一个原型，而是一个“真实的领域”，这个“真实的领域”既是受其约束的现实主义所要求的，也是认为它是自然的基础的理想化所要求的（如莫里哀、拉辛所要求的）。那些轻

4-26　沉思的少女雕像

视这一绘画自然的尘世居民的人，通常仅仅根据自然的限度去想像天堂和地狱。自然成为西方艺术家复制的至高无上的"合奏"，甚至他们让自然服务于梦境时也是如此。在这个共同的领域中，普桑和戈雅，以及所有相互冲突的欧洲兄弟，当我们将任何罗马、拜占庭或远东的作品与他们对照时——当我们把除他们之外的世界上所有杰作与他们相对照时，他们都可以重新团结起来。在这个共同的领域中，在博物馆里，一个库尔贝的人物是一个凡·艾克的人物的姊妹，甚至也是列奥纳多·达·芬奇的人物的姊妹，但不是拉文纳的《狄奥多拉》的姊妹。

这种参照自然的胜利足以将基督教的神圣艺术打入不合格或虔敬的地狱。"自然"这个词总是被人们赋予双重含义，在18世纪，它的威望达到了新的高度：它为风景画在印象派

4–27　罗马朱庇特神庙

中发展至顶峰之前博物馆所收集的那些作品提供了惟一的共同参照点。博物馆最初对它之外的领域（最突出的是原始派）的吞并，不仅没就这个参照点提出疑问，而且还肯定了它。对瓦萨里来说，乔托的天赋在于他用自然代替了习俗。许多人推崇哥特艺术对罗马习俗的偏离，正如瓦萨里推崇乔托对拜占庭习俗的偏离。不合格的假设在应用于野蛮或"汪达尔"艺术时令人信服，但在应用于那些建造了世界上最大的纪念碑的帝国——它们的雕塑家和珠宝匠拥有显著的才能——时，就没有那么明显。但是由于一种严格的正面描绘法，一只占据侧面头像整个脸部的眼睛就与我们的感觉很据不相符了。埃及艺术仍然是人类最伟大的原始艺术。由古代雕塑家留传给意大利绘画的巨大理想化事业，给欧洲带来了最显明的艺术高峰，它与自然、空气和阴影不可分，同它借以形成虚构之最有力工具的"合奏"（unison）不可分。在自然这个舞台上，为我们的感觉证明所承认的想像性景观被展现出来，而且这个共同剧场确保了艺术作品所承认的这个共同参照点。

伟大的艺术家们一直知道存在着一个与我们的感觉所证实的世界不同的世界，即使那可能只是秘密的世界，而且他们知道那个世界构成了他们创造的一部分。对一些清楚地知道色彩的特有力量的艺术家来说尤其如此。鲁本斯、伦勃朗和瓦托不认为他们自己只是梦境的提供者，夏尔丹也不认为他自己只是酒壶的收集者。尽管没有一个非真实世界的大师将他的作品与其想像性投射混为一谈，但是每个人都允许想像性投射。柯罗是安格尔和德拉克洛瓦同时代的人，他只相信自然，跟柯罗一样，安格尔和德拉克洛瓦也宣称追求自然；马奈只是象征性地承认自己的感觉证据，以自由诠释自然的名义为《奥林匹亚》辩护，塞尚也将继续赞美自然。

直到立体主义出现，这种突破才彻底完成。

世纪末的审美家偏爱波提切利的绘画胜过拉斐尔的绘画，偏爱《春天》中像仙女一样的妇女胜过像维拉·法尔内西纳的伽拉忒亚的妇女。萨拉·伯恩哈特以为她表现的是拜占庭，因为她的设计家和装饰家将拜占庭艺术混同于任何波提切利

4-28　毕加索　裸女人

之前的东西。一种两维的艺术，即使是拉文纳的镶嵌画，也会对风格和姿势产生一定的影响　　尤其是通过一种虚假性，正如从波斯到日本的亚洲艺术以及哥特彩饰的手法主义向我们所表明的那样——但是它没有除去"幻觉"剧场带给画布的力量。甚至镶嵌画都是和"自然"相联系的，虽然联系得并不紧密。

当伦勃朗试图模仿印度微型画时，他可以通过运用一些阴影、范本中连续线条的几处断裂和一些对深度的暗示，来使它们成为自己艺术创作的一部分。当我们试着想像以布拉克的抽象拼贴画代替印度的微型画时，这样的改变就变得不可行。虽然人们有可能会喜爱波提切利画的女人而不是拉斐尔画的女人，但是没有人会喜爱与立体主义画布上的形象相似的女人而不喜欢波提切利画的女人……甚至于不喜欢拉文纳镶嵌画中的女人，或是波斯、中国、日本绘画中的女人。一幅立体主义的肖像从象征的角度讲也许类似于它的原型（例如毕加索的《沃拉尔》与《卡恩维勒》），但是它并不允许我们去想像那个原型——特别不允许以一种与画作相似的形式去想像。

当无墙的博物馆向那些在罗浮宫汇聚的杰作在为西方观众演出的歌剧中找不到角色的人物与景象敞开大门时，以绘画为源源不竭源泉的魅力在绘画本身面前让路了。对于拜占庭的先知、彩绘玻璃窗上的圣人、东方和亚洲的神、非洲的祖先形象——所有这些全都与立体主义绘画一样，不知道幻觉论——罗浮宫的作品不会提供意大利的天才为鲁本斯和伦勃朗提供的那种舒适。因为自然将幻觉剧场与艺术统一起来，但神圣艺术却将艺术和我们的感觉证据割裂开来。希腊的人物形象之所以受到推崇，是因为他们与人相似，神圣艺术的人物形象受到推崇，是因为他们与人不相似。参照自然逐渐地成了非艺术家的滑稽特点之一。

自然的首要地位就这样终结了，它融合了乡村、画室模特、阴影、深度、真实，以及我们的所见、我们的所知、我们最专心的观察和我们最独特的梦境，这是艺术作品在几个

世纪中的生存氛围，如同它已在神圣场所的阴影里生存了几千年一样。但是这种"合奏"是人和宇宙发生关系的领域。西方的博物馆就是这种关系的博物馆。那些正在起死回生的形象，或那些我们从异族文明中继承来的形象，没有服从于这种自然。它们不能渗透到它的领域。但是若与现代艺术结合起来，它们就可以摧毁这种自然，如同它们将要摧毁委拉斯凯兹的阴影，那种始于列奥纳多·达·芬奇而终于库尔贝的阴影一样。

不用说，将表现超自然事物的意愿转变成了一种笨拙的模仿自然的方法的巨大变形——它使自然变成了超自然的法官，从而抹除了1000年的基督教艺术——是与观察方式的变形不可分的，这种变形确切地说不属于视觉领域，而是属于注意力领域，属于一种向作品投射的领域——无论是物神还是雕像，它都可以让观察者在其中看到他想看到的东西。

中国人收藏的经过长时间而成形的小石头开始在我们的博物馆中找到位置，并因为艺术家从中看到的东西而成为艺术品。然而在不久之前，我们还不会以这种方式看它们，就像12世纪不把罗马雕塑看做是艺术作品那样。然而，我们不会以观察一尊我们作为神圣人物而加以崇敬的圣母雕像或作为一幅绘画而加以欣赏的圣母像的方式，去看待我们对之祷告的圣母。在本世纪初，艺术家们开始注意到这个事实，这概括地体现在莫里斯·德尼的一句名言中："在圣母之前……一幅画只不过是一个按秩序排列的色彩覆盖着的平面。"一件雕塑作品是按某种顺序排列的材料。当然，他的意思是说我们把任何我们以这种方式去看的东西叫做绘画、雕塑、艺术作品，而不是叫做上帝、神或十字架、替身或黑人圣母。莫里斯·德尼清楚地知道，任何一个人，如果他向乔托和创作阿维尼翁的《圣母怜子》的大师，或向沙特尔或兰斯的雕塑家们宣称，他们的圣母在成为圣母之前只不过是一些颜色和材料的排列，那他将被当成疯子或白痴。对于这些艺术家，以及对于大多数虔诚的民众，颜色和材料被"以一种顺序排列"的目的只是为了创作圣母。

4-29　毕加索　友谊

4-30　大卫　阻止战斗的撒宾女人

4-31　大卫　执法官将布鲁特斯的儿子的躯体带到他面前

4-32　巴隆·法兰斯瓦·哲拉德　伯爵夫人荷纽儿·德·圣－尚·当纽勒

甚至米开朗琪罗都会说："材料必须根据某种顺序排列，圣母像才能够代表神之母。"在他眼中，雕塑和绘画仍然是用来表现神的手段 但是作品只要能够引起人们的祈祷和崇拜，它就能代表圣母。埃及的石刻像是一个替身，罗马的圣母是一种现身，米开朗琪罗的圣母是一尊雕像。对他来说，圣母的雕像必须能引起人们的崇拜，就像罗马大师觉得它必须引起敬畏一样。但是这种崇拜也可以由一些世俗的形象引起，如《布鲁图斯》、《勒达》或《夜》。

当基督教从为其他神灵而创造的形式中选择了自己的表达方式时，就出现了一种挑战它从前服务的各种至高无上价值的价值。无论古代的东方还是中世纪，人们都没有想到我们用"艺术"一词所表达的观念。伯里克利时代的希腊人不知道有表达这种观念的作品。为使这种观念诞生，为使天主教的罗马选择古罗马而非罗马帝国、选择它自己过去的艺术而非基督教过去的艺术，为使一个基督徒将阿芙罗狄忒视做一尊雕像而非一个偶像，我们很有必要将艺术家的作品同创造它们的目的区分开来，同它们所实现的功能区分开来，甚至至少是部分地将它们同作者看待它们的方式区分开来。为了将它们变成艺术作品，文艺复兴抑制了它所复活的诸神的神性——这也是我们正在做的。但是，根据佛罗伦萨所理解的"艺术作品"一词的意义，希腊或古代罗马的神也是艺术作品，而我们正在复活的大多数杰作都是出自根本不存在艺术观念的艺术家之手。

我们复活的作品的范围拓宽得越广，变形就越明显。即使米开朗琪罗也会相信，他看待一尊利西波斯雕像的眼光跟人们在亚历山大宫廷看它时是一样的，或即使他相信把这尊雕像移向梵蒂冈只不过是换了个地方，无论是毕加索还是加柯梅蒂都不认为他们与非洲人看待《人类的缪斯》中的面具的眼光是相同的。这些面具是为非洲人而制的，他们看到它们在跳舞。我们知道这些面具是为音乐和舞蹈而创作的——为仪式、运动、韵律而创作的。我们越多地发现那些通过其形式统一起来的艺术的意义，我们就越多地发现这些意义是

如此地分歧。在印度的色情雕塑、苏美尔雕塑和罗马圣徒之间存在着哪些共同意义呢？如果不是那种照亮了它们各自变形的黑暗角落的耀眼的共同变形，我们怎能崇拜它们中的每一个以及它们全体呢？

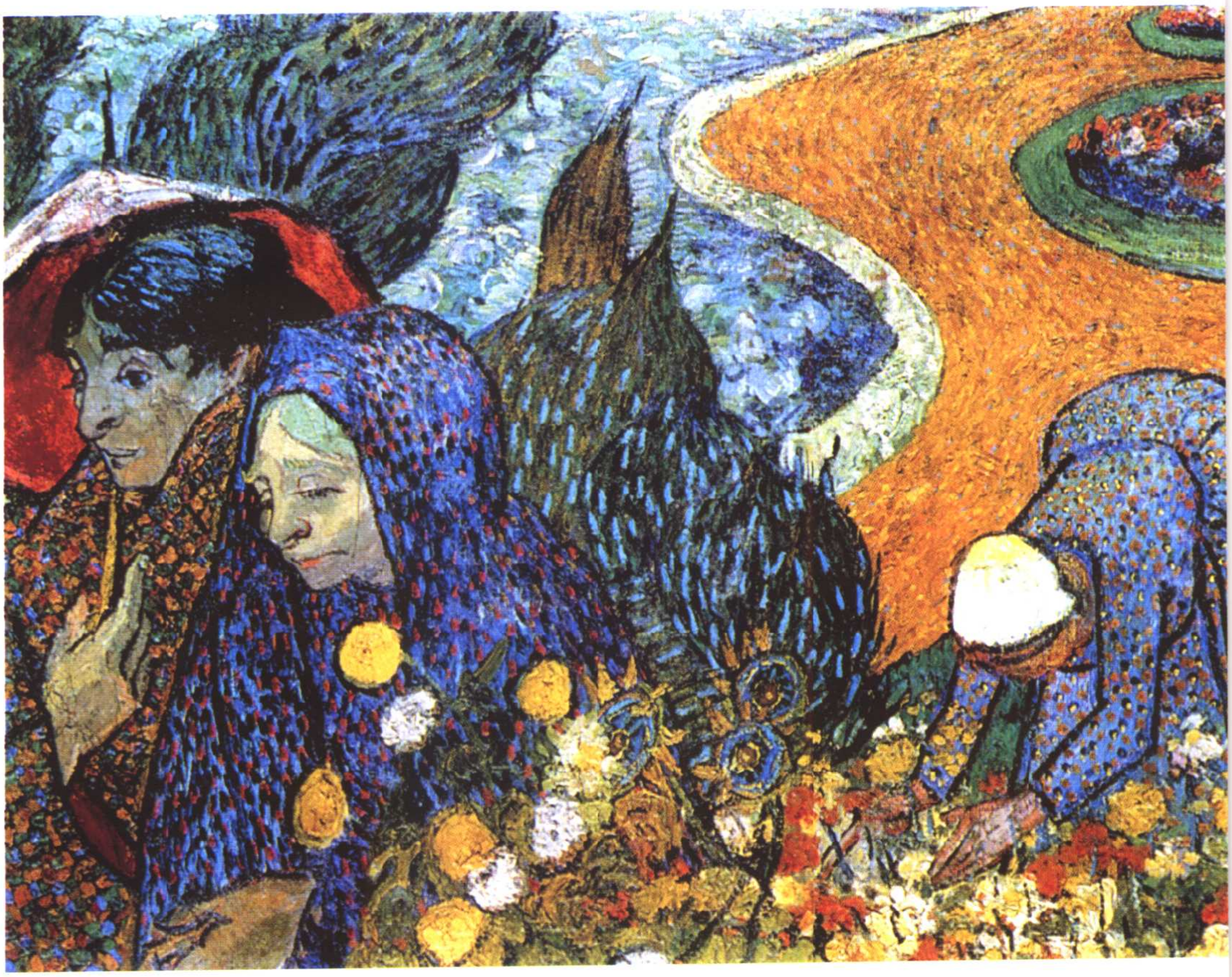
我们仍然觉得很难不带有一种不安的情绪来使用"崇拜"这个词。文艺复兴的确崇拜古代。但我们对罗马、苏美尔或阿兹特克人的雕塑的感觉并不是米开朗琪罗发现《拉奥孔》或梵蒂冈贝尔维迪宫的躯干雕像时那种所谓的崇拜。

这里我们正在涉及到一种情感的变形，即许多个世纪以来作为区分有文化的人的标志之一的那种情感，转变为一种我们不再知道如何称谓的情感。如果我们将无墙的博物馆以及它早就要求取代其地位的博物馆称为"艺术世界"，那是因为我们没有其他恰当的词来形容它。这就好像我们无法表达它在我们心中所激起的那种感情一样。我们已经从地中海走到了全世界，我们仍然拿地中海的词汇应用于全世界。但是普桑的"娱乐"（delectation）艺术的概念并不适用于埃洛拉的《母亲》、阿兹特克的《死亡女神》、多贡面具、镶嵌画《永恒景象》、佩尔皮南的《虔诚的基督》、戈雅的作品，甚至一些伦勃朗的作品。在我们的复兴里，恰恰是这种"娱乐"特性消失了。无墙的博物馆的世界不再是米开朗琪罗崇拜的世界，就跟它不是罗马雕塑的世界一样。

当我们考虑到由艺术作品激发的情感变形——它在很大程度上源于它们的"环境"——时，我们必须再次停下来思考一下它们的框架。

从经历最彻底变形的提香或伦勃朗的肖像画，到最普通的纳蒂埃的肖像画，当我们看到不带画框的人物形象时，我们不能不感到惊奇：它们看起来都被裁剪过，或被改变了。（我还记得那些非常熟悉修复工作的美国和法国博物馆长们第一次看到无框的《蒙娜丽莎》时的样子。）一个祭坛框架的宗教"气氛"使我们想起世俗框架的罗马气氛。从文艺复兴小规模的建筑正墙面（它们的壁柱起到装饰和简化祭坛的作用，就像当时的绘画装饰并且简化了信仰一样），到西班牙人迷醉

4-33　凡·高　阿尔勒的太太们关于花园的回想

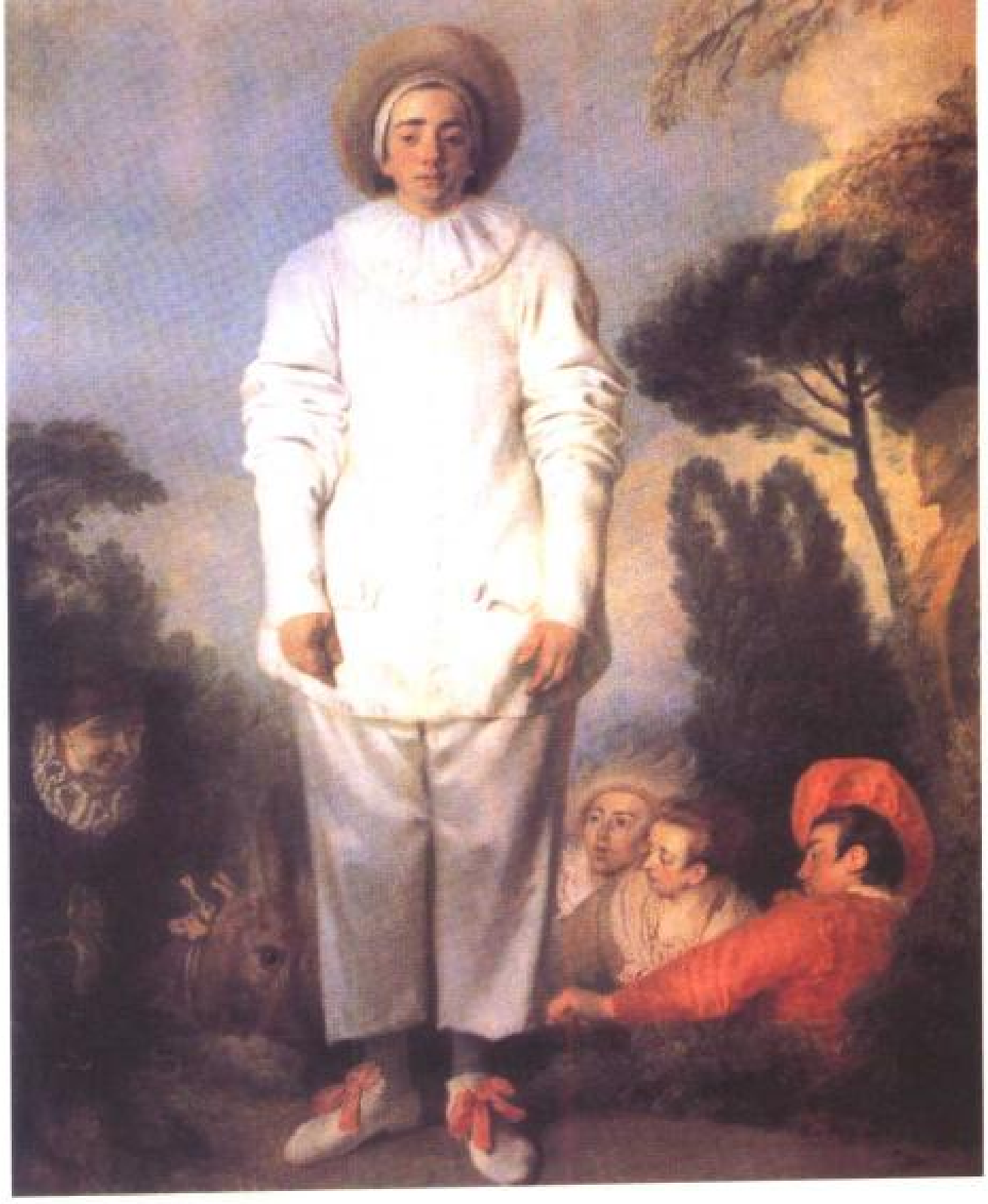


的起到联系绘画和想像中的灵柩台作用的庞大的镀金绳索，再到赋予法国国王女儿的肖像以生命而不是赋予装饰生命的大量绚丽的涡卷饰，框架的每一种表现形式都扮演了调停者的角色。必然地，框架在绘画——往往不太明确地被视做背景的一部分　　和宫廷、家庭或公寓房间的装饰艺术之间提供了一种联系，它使艺术作品成为一件工艺品。它使艺术品附属于宫殿，就像普里马蒂乔的灰幔使罗索的壁画附属于枫丹白露宫一样，它不仅给壁画带来背景，而且带来曾经由教堂赋予的陪衬物。但是在现代博物馆的光墙上，我们仍然发现悬挂着画框。它看起来不再为图画和作为背景的墙提供联

4-34　约瑟夫·马洛·威廉·泰纳
远方河流和海湾的风景

系，它什么都没有提供，但是它的确暗示了这个背景，使画中的景象返回到创作它的画家生活的时代。然而，无论我们是在威尼斯宫廷还是在皮蒂宫抑或在最为几何化的现代画廊里看到一幅提香的肖像画，我们怎能看不到它的花边框架主要是将它同非真实的世界而不是同任何时间或地点联系起来呢？象征主义者把某些肖像画说成是静止的水中的裸体形象，这种对深邃镜子的暗示同框架是不可分的。框架也包围着镜子，但如果所说的是手镜，这种比较就全无意义，而且它也不适用于远东的卷轴画像和壁画肖像。当框架失去其宗教特征时，世俗的框架为作品和非真实世界之间提供了一度由祭坛框架为宗教作品和超自然世界之间提供的联系。从提香到庚斯博罗，宫廷肖像的创作都受到围绕着他的框架的影响，就像彩绘玻璃窗的制作受到它所属的教堂的影响一样。真正的阿德莱德夫人肖像是构成其画像的时间大厦。

4-35　法兰斯瓦－马鲁斯·葛内罗马特里尼塔山的教堂



4-36　尚－安瑞·华托
哑剧丑角，也称为吉里

但是，如果说威尼斯总督的肖像似乎需要他的伟大的镀金大冈都拉风格的框子，或《西蒙家的盛宴》中的彩绘柱子反映了凡尔赛宫赫丘利沙龙里真实的柱子（芒萨尔为赞美委罗内塞的画而做的），或法国国王女儿的肖像应被看做石头建筑的组成元素，如果这一切都不令人吃惊的话，那么我们是否可以很自然地说，那些有关贫穷不幸者的画，那些有关风车、酒坛或劳动者的画，应该不会导致现代艺术所趋向的无框画吧？

4-37　苏利瑞斯　西蒙家的盛宴

当库尔贝每天都在他的画室看到他的那些无框作品时，他想到按巴黎歌剧院正面的风格给它们加框。这种想法令我们不安。尽管乔托从没有在斯克洛维尼小教堂墙壁之外的地方见过他的斯克洛维尼壁画，尽管凡·艾克直接考虑得更多的是一个祭坛的一部分而不是一个夏娃形象，许多个世纪以来，所有的艺术家都知道有一个地方框架是不起作用的，即使可以找到框架（那就是他们的画室），但是艺术家自己认为没有装框的画是未完成的画——因为传统的世俗框架形成的时候，正是“自然”居于首要地位的时候，它是西方幻觉论的本质含混性的副产品。“逼真的幻觉”一直都只是一种游戏，人们希望绘画与真正的表象竞争而又不迷失其中。人们要求绘画既属于表象的领域又属于另一个领域，当这另一个

4-38 修拉 骚动舞（局部）

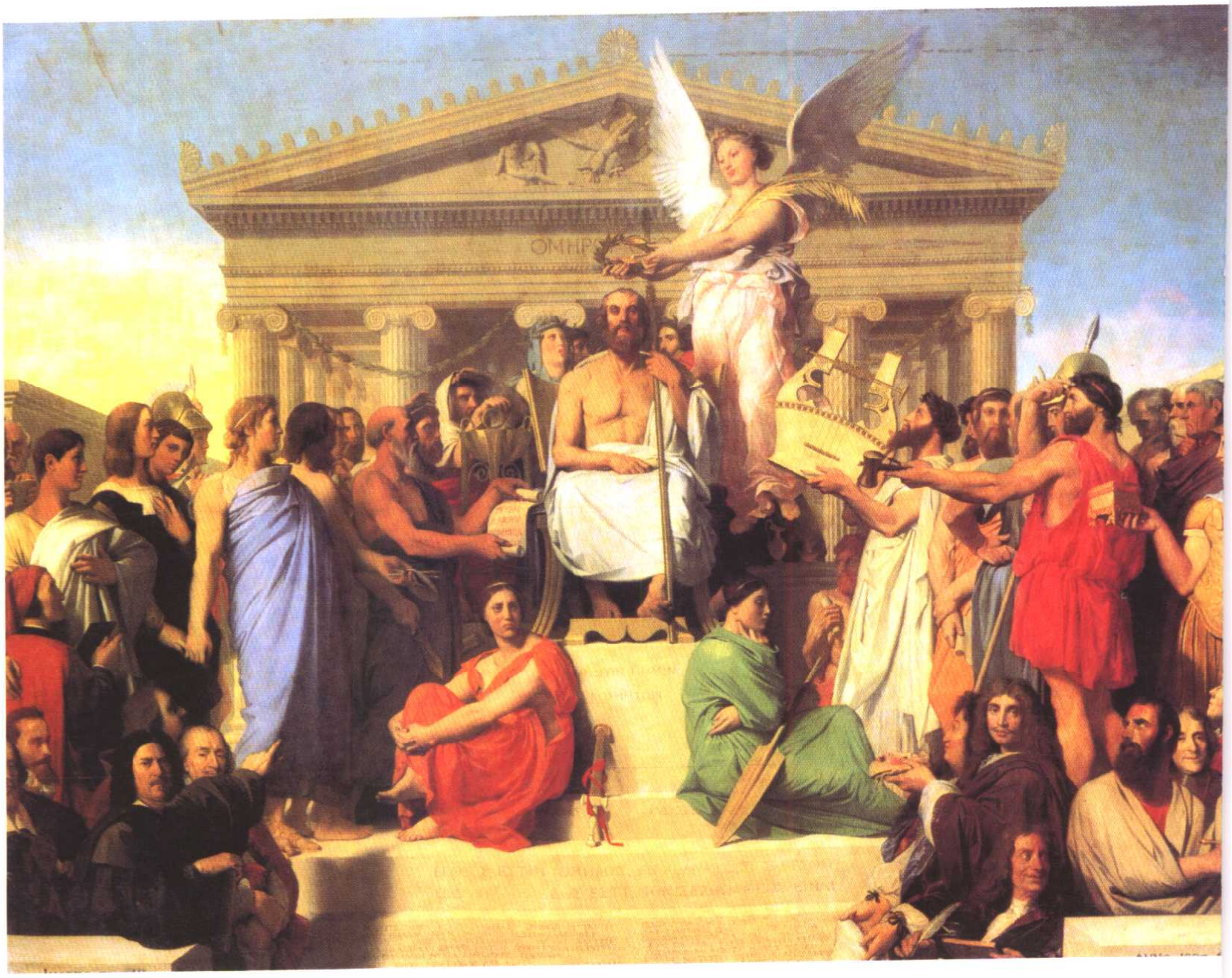
领域不再是理想化的领域时，它就变成了“绘画”本身的领域。框架在将女人变为维纳斯、将模特变为肖像的过程中起了很大作用，它对于将坛坛罐罐变成静物也同样起了很大作用。

随着印象派的出现，画家开始发现要使他们的作品同框架相协调越来越难。博物馆馆长们更是觉得困难，他们现在将阿姆斯特丹美术馆的的凡·高作品装上细木条框，将罗浮宫的莫奈作品嵌在墙上，以使它们从以前的路易十五和第二帝国风格的花哨框子中解放出来——如果我们忘记了这些框子实际上是试图为现代绘画与古代房屋提供联系，那么使用它们的目的就变得不可理解。布拉克、鲁奥有时会画出他们自己的框子，因而使它们成为画的附件，这是对过去实践的一种逆转，倾向于仅仅使画作独立出来，而隐藏它的基本框架——当墙是白色的而且墙面完整时，这种基本框架可能是最不显眼的木条。博物馆本身已经变成白色，它也以这样的方式展示了一些经过挑选的比较古老的作品。卡尔帕乔也许会对他的《妓女》的变形感到困惑。这就是为什么我们令人诧异地忽略了一个事实，即现今我们正努力发展出一个所有的框架都已经消失了的新的艺术世界：一个艺术书籍的世界。在这些艺术书籍里，框架被页边取代。因为一幅没有边界的画使我们感到烦恼，即使我们能够接受壁画以及细部。这种页边继承了版画和复制品（但是复制品经常是打算加框的）的特点，它也是由现今的博物馆和画廊的白墙壁形成的。这幅没有框的旧画布是《第六市长》，就像我们可以在伦勃朗的画室中看到的样子；《葡萄牙的伊莎贝拉》，就像在伦勃朗画室中的样子；《蒙娜丽莎》，就像在列奥纳多画室中的样子。但是伦勃朗、提香和列奥纳多知道他们是在画非真实的物神，就像一位罗马雕塑家知道他正在雕圣母，一个非洲雕塑家知道他正在雕一位祖先一样。框架所造成的压制是富有启发性的：与祭坛框架一起从艺术书籍中消失的有教堂，也有绘画在其中获得存在的基督教世界，以及接纳绘画创作的圣所。对自然的共同参照掩盖了这些私人世界，在这个世界里，前

4-39　安格尔　非利伯·希维耶

后相继的艺术形式从中发展而出——放弃对自然的共同参照揭示出一种新的"合奏"的秘密存在，在这种"合奏"里，艺术作品的变形使它们走到一起。

说圣徒、达娜厄、贫穷的面孔、水罐或酒瓶变成了绘画作品，说上帝和祖先变成了雕塑，就等于是说所有这些作品已经脱离了它们得以创造的世界，而进入了我们的艺术世界（并不仅仅是我们的艺术的世界）；就等于是说我们无墙的博物馆是建立在它所包括的作品的环境的变形之上。正是对这种变形的忽视，使博物馆常常被视为墓地。艺术作品进入到博物馆时所失去的生命恰恰是它们在圣所或宫殿中的环境。这就是为什么那么多的博物馆仍然是宫殿，为什么罗浮宫不能够容纳非洲作品的原因。美国博物馆里收集的画作被有点

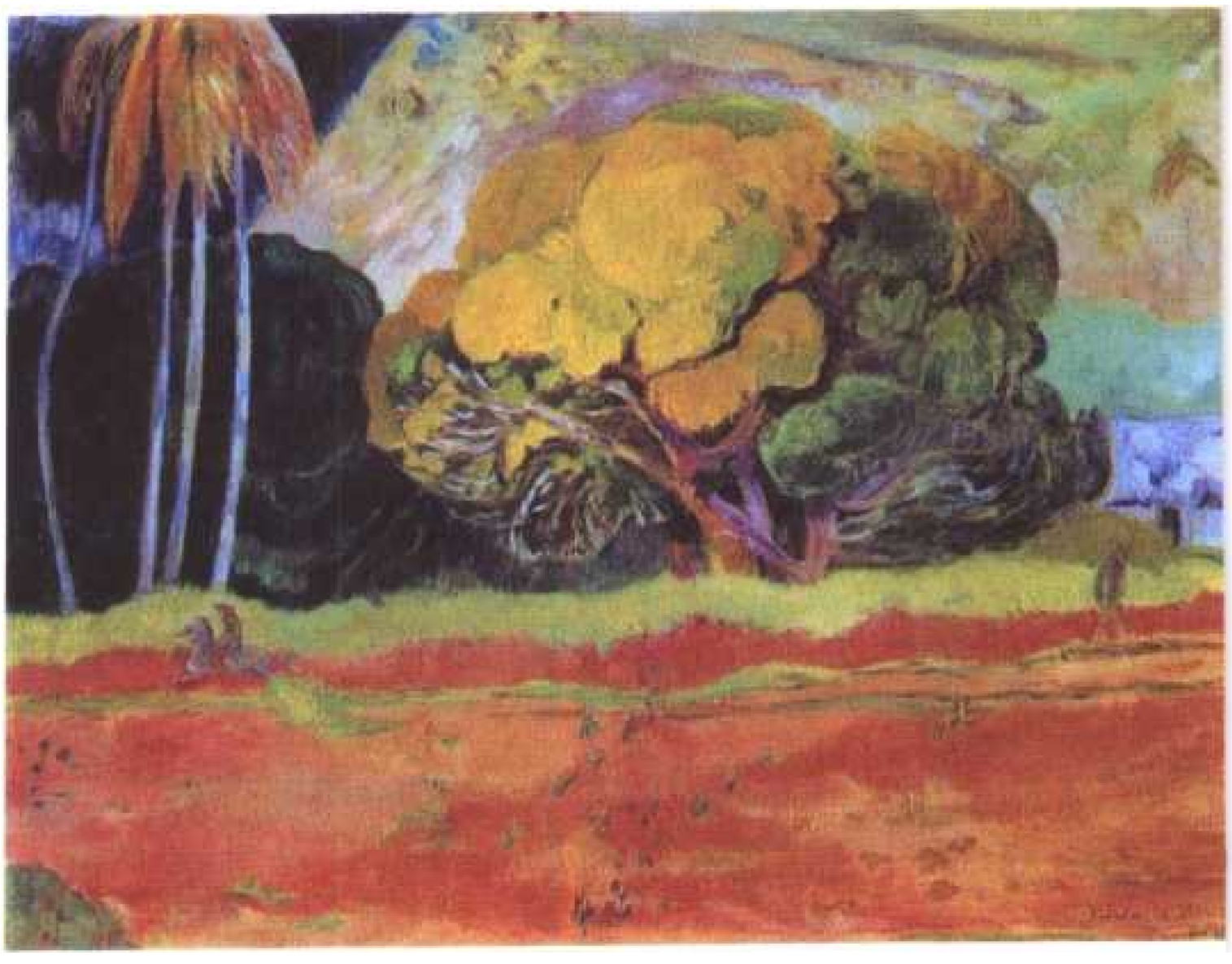


4-40　安格尔　被神化崇拜的荷马

轻率地描述为，“离开了水的鱼”，但作出这种综述的人忘记了，这种变形使更多的鱼走向了不朽而不是走向死亡。博物馆的馆长们不会再满足于“对象可能的最佳表现”。即使现在他们正在寻求一种表现艺术作品的神秘统一性的手段，博物馆自身所出版的书中的那些形象不断地使他们想到这种统一性。伟大的威尼斯画家已经失去了他们的框架和他们的宫殿吗？远东的淡彩画已经失去了它的卷轴，彩饰已经失去了书，我们称一些鹅卵石镶嵌画、一些花瓶的碎片和陶瓷碎片为“希腊画”。从技术上说，提香的《查理五世》在书中不可能保留它的框架，或者说花瓶不可能保留它们的形式。但是框架、花瓶、宫殿或者圣所使形象同过去的作品集体的共同语言脱离开来。重新集合起画作和雕像的无墙的博物馆的巨大领域，旨在通过一个艺术中前所未有的理智化过程，通过对环境的破坏，来改造真正的博物馆。

许多次要的变形汇集成了一种促使我们的艺术世界诞生的基本变形。如果在我们博物馆里，一件非洲雕塑不再像它从前那样只是仪式舞蹈面具，那些没有被移动过、我们也从未见过的中国洞穴里的雕像，也已不再是半个世纪前的样子了。每天接连不断的发现足以改变我们对于伟大风格的概念。中国的风格先是一种古董的风格，然后是一种佛教洞穴和宋朝绘画的风格，自从唐代壁画、“个人主义者”与怪人的绘画以及伟大朝代的青铜器出现以来，它就一直在改变。自从芝加哥艺术馆里的面具被认为是中国艺术的一个典范之后，龙门石窟里的人物形象与之对照，就没有了怪异成分，并且脱离了它们的雕像柱，它们已不再拥有和先前同样的表现力度。

4-41　高更　在山脚下



我们把文明通过形式而

4-42　高更　聚在一起的人

获得的表现称为“风格”，但是用这个词来指形式的归类更适当。接连不断的发现、无墙的博物馆、艺术史家的思考，这三者结合起来粉碎了这些归类的基础，就像我们从苏美尔艺术、最早的哥特艺术（先前被认为是罗马艺术）和手法主义的突然出现中所学到的。一大批作品由于它们家族关系的改变而被改变，仿佛它们已经丢失了它们的“风格附带权利”。我们现今与意大利15世纪绘画的关系就是这方面的一个好例子。这种绘画仍然服从于瓦萨里赋予它的轮廓，尽管我们不再赋予瓦萨里本人以任何重要性。再次征服了同古代的对话，佛罗伦萨的天才赢得了对拜占庭和阿尔卑斯山以北地区风格的胜利。所有的博物馆都是根据这种观点发展起来的。但是，如果我们接受意大利绘画历史上最后的大师们的观点，使帕多瓦而不是佛罗伦萨成为后半个世纪人文主义者所选定的城市，如果我们承认斯夸尔乔内的画室有着与马萨乔的壁画同等的影响，那么我们就会看到——最初是在无墙的博物馆里，后来是在展览上，最后在真正的博物馆里——被作为一种风格收集起来的那些作品在那之前都是分散的，被认为不重要的，或者在我们内心是与不同风格相联系的。即使这种历史观点不能令我们信服，那也不仅仅是帕杜阿的画以一种新的面目出现了，费拉拉、曼杜阿和东意大利的作品都以一种新的面目出现了。整个这一族作品的彩色强度直接把我们引向了统一16世纪前25年的威尼斯画家和他们同时代的德国人（格吕内瓦尔德和阿尔特多尔菲尔）的东西，它们使我们改变了对曼特尼亚的岩石闪光的看法，改变了对波提切利后期作品中纠结的阿拉伯花饰的看法。每一次重要的比较都要求我们改变观察方式，尤其是当画作不再同想像中的景观相竞争时。如果我们在看波提切利的《春天》时想着的是费拉拉的斯奇法诺亚宫的壁画，此时体验到的情感，与如果我们想着罗马的拉斐尔的《伽拉忒亚》时看着斯奇法诺亚宫壁画所体验到的情感是不同的。

我们认识到每一项伟大的艺术创作都使它之前的作品受到修正，因此我们都对过去的流动性更加敏感。在凡·高之

后，伦勃朗完全不再是德拉克洛瓦的信徒了。当乌切罗取代了圭尔奇诺的位置后，圭尔奇诺就消失了。(我们怎能对圭尔奇诺感兴趣呢？当他为西班牙国王买入他的作品时，他或许像委拉斯凯兹那样吗？)我们眼中的乌切罗显然既不是他自己认为的那样，也不是18世纪所认为的那样；我们眼中的乌切罗再不会是那样。由保护性修饰的积累而创造的博物馆的风格，以一种近乎荒谬的程度，将提香和丁托雷托绑缚在一起——直到清扫时才将它们从一种不舒服的兄弟关系中解脱出来。如果说不是在绘画本身变得洁净之时博物馆的修饰才使它们的馆长们不能忍受，那么是在什么时候呢？每一次复兴都向过去投射出它的光束以及大块的阴影。皮耶罗·德拉·弗朗切斯卡成为世界上最著名的画家之一，并不是很久之前的事，但自他成为世界最著名画家之后，拉斐尔就被大大地改变了。

在当代人的眼中，一种艺术的生存不仅仅要靠它现在创造的东西，而且也要靠它已经创造的东西，即要靠未来的各种艺术——它们似乎包含在自身之内，时间将把它们留给取代它们的那种艺术。但即使变形使它失去了它的发明特征，以及它的承诺的多元性，指导其未来的创造也会为它重写一种过去。比如说，是谁使古代的雕塑重见天日？是在过去的碎片中搜寻的人呢，还是那些看到它们并且承认自己所看到的东西的文艺复兴大师们？如果不是佛罗伦萨，又是什么人使哥特艺术归于沉寂？菲迪亚斯的命运掌握在米开朗琪罗手中，而米开朗琪罗从未见过他的雕塑。塞尚朴素的天才赞美了米开朗琪罗深感失望的奢华的威尼斯画家，并且给吉尔·格列科的绘画盖上兄弟的印章。是疯了的凡·高夜间在阿尔勒画咖啡馆时，将蜡烛头放在草帽檐上，为格吕内瓦尔德的回归提供了光明。格尔波瓦咖啡馆世纪之交的礼服大衣，库波尔咖啡馆里的鬼魂！在从巴蒂尼奥勒街的画室向巴托-拉瓦尔的画室的发展进程中，对表象的反叛变得越发富有成效，在历史上最血腥的世纪里，它为地球上所有艺术的复兴所回应……变形不是一种偶然，而是艺术作品的生命。

4-43　拉斐尔　圣乔治屠龙

4-44　凡·高　收割者

正在发生的变形的感觉正是源于这种认识，在我们与无墙的博物馆的关系中，在我们与真正的大博物馆之间不那么直接的关系中，我们经历着这种变形。自本书首次出版以来，无墙的博物馆和真正的博物馆都大大地改变了。“立体派”这个词不再是一场主要革命的可笑标签：康定斯基、克利和蒙德里安现在已与布拉克、毕加索、莱热和格里斯在同一个领域中联合起来，这个领域是各种理论甚至各种流派所陌生的，因为巴黎画派只是现代绘画大师们的继续。这个领域是一个在绘画中宣扬专制权利的领域，是人们发现的在艺术中可以创造像“美”一样富有感染力的领域。表现与非表现派画家之间的冲突之所以重要，仅仅是因为它带来的奖赏，这就是艺术家的自由（波洛克以《奥林匹亚》为开端），即使这只是

4-45　杰利柯　罗马的野马竞赛

一种寻找新的表达方式的自由。它也许需要相当长的时间才会被抛弃。在现代艺术博物馆里，被看做先驱的艺术不再是印象派革命所产生的艺术，而是所有反对服从于景观的艺术。今天的艺术是第一种既不像东方艺术那样从属于圣，也不像希腊艺术那样从属于神，或像中世纪艺术那样从属于基督，或从属于真实或现实主义的艺术；它继续探索过去的艺术。对过去的艺术来说，"有限世界的时间"还没有开始。我们仅仅在昨天才发现克吕尼的修道院教堂的过梁、佩拉的镶嵌画、枫丹白露的真正壁画、帕伦克的头像、汉阳的花瓶、卢里斯坦的青铜器、前佛教的日本艺术、帕提亚的雕塑、萨奥的赤陶、拉斯科的洞穴绘画、撒哈拉的岩石艺术。非洲艺术大博物馆至今还不存在。

另一方面，昨天的各种发现的巨大混乱正在逐渐形成它自己的形状和形式。阿维尼翁和努昂的大师们，皮耶罗·德拉·弗朗切斯卡、乔治·德·拉图尔、乌切罗、马萨乔、科西莫·图拉、布吕格尔、勒南、弗美尔、夏尔丹、戈雅（《阿尔巴公爵夫人》在1850年前后才卖到七畿尼）、杜米埃——他们中的一些人首次为我们所了解，其他人则获得或恢复了自己应有的位置。19世纪的个人主义为迎接多面性的过去作好了准备，而过去被遗忘了的风格以一种比艺术家们本身的出现更加有序的方式出现。这些风格的前后相继复活了精神化和理想化的矛盾，以及永恒和不朽之间的矛盾。仙女戴安娜和维纳斯获得了美索不达米亚神、《纳弗雷忒忒女王》、沙特尔和兰斯的《来访》、巴姆贝格的《夏娃》、瑙姆堡的《女捐赠者》的回应；罗马式教堂的天才被几乎意识不到它的塞尚的天才召唤出来，在摄影和博物馆的帮助下，现在与古希腊、佛教时期的中国以及印度的天才结为兄弟。通过唤醒自己的祖先——从兰斯到沙特尔，从沙特尔到莫阿萨克，从巴姆贝格到孔波斯特拉，再到所有的前罗马雕塑和大移民时期的艺术，艺术品揭示出墨西哥人、伊比利亚人和苏美尔人的天才，并且最终揭示出黑人和史前的天才。"原始派"这个词最初是用来指14世纪画家的，现在是指洞穴画家和大洋洲的雕塑家。

4-46　杰利柯　1821 年在艾普森市的德尔赛马

4-47　乔尔乔内　牧羊人来拜

这场诞生于欧洲的复兴只有一个先例，它也是欧洲的文艺复兴。而且它是作为激烈的反复兴（Counter-Renaissance）开始的。但是它怎么能够只限于反对似乎是其原始引导力的理想化呢？当它以严肃风格来对立于古代的传统风格，以《欧西迪科斯雕像》对立于《梅迪契维纳斯》时，它发现了一种意大利的"严肃风格"，从马萨乔到皮耶罗·德拉·弗朗切斯卡，它为自己选择了一种人性的严肃风格，这种风格使乔治·拉图尔与皮耶罗走到了一起，它的广度和对诱惑的拒斥将乔托、埃尔·格列科、塔卡努布同希腊古风以及中国、古代东方、基督教世界某些跟它们相似的东西联系起来，将《欧西迪科斯雕像》和《纳弗雷忒忒女王》、特尔斐的驾车人和沙特尔的《国王们》联系起来。这场复兴也发现了一种色彩的纯净性，它同这种尽显本色的风格在方法的简单性、人物形象的静止和和谐的完美中结合起来，柯罗、夏尔丹、弗美尔、皮耶罗·德拉·弗朗切斯卡的一些小幅画作都是这样。在另一极，格吕内瓦尔德、阿尔特多尔菲尔，以及16世纪初德国

4 48 苏利瑞斯
库·塞撒瑞·斯凡提，拉特兰
圣堂参事会会员集会之住持

的色彩学，威尼斯的入侵，一些鲁本斯的风景画，然后是将着色雕像引向新赫布里底群岛的颜色的耀目和大量的混合。在对色彩的颂扬之外，是那种似乎是在同所有形式——高卢钱币、新不列颠岛的丝织面具、爱斯基摩萨满道士的扭曲面具、墨西哥的象形文字人头——的斗争中诞生的形式。

这种人性的严肃风格同印度、非洲、苏美尔母神以及夜的各种形式之间的对话，为其他所有文明所忽略或拒斥，这种对话是与我们俱来的，它正在一个同样与我们俱来的世界里展开。在这个世界里，每一幅杰作都为其他所有杰作所证明，并成为一种世界艺术的杰作，这种世界艺术的价值尚不为人知，甚至在今天，汇集起来的所有作品还正在创造出它的各种价值。一件重要的拜占庭作品不仅仅是较它的对手更完美的“先知”，在纯精神的层面上，它还是一件足以和我们崇拜的所有作品相媲美的作品。即使我们知道重要的作品在多大程度上取决于它诞生的环境，但通过变形，它们是作为“伙伴”走向我们的。在很多方面代替了自然的首要地位的艺术世界是这样一个世界：在那里，埃洛拉的湿婆既是一个印度的神，也是《特尔斐的驾车人》和墨西哥的《鹰武士》的同伴，是一个雕像柱的同伴，是米开朗琪罗的《夜》、罗丹的《巴尔扎克》和一个非洲面具的同伴。在这个世界里，这些形象各自讲着不同的语言，但又讲着同一种语言，一种雕像的语言、一种雕塑的语言。在这个世界里，变形同时取代了那些神圣的、宗教的、非真实的或真实的世界，艺术家新的参照领域是世界中每一个无墙的博物馆；新的艺术参照领域是世界上所有无墙的博物馆。

4-49　巴那巴·达·莫底那　圣母子

如果一度作为饰板的绘画不再与它所属的祭台，或它所属的教堂，或者甚至是它所属的超自然领域有关，如果它不再与自然有关，那它就是与所有的艺术名作有关——无论是原作还是复制品。但是如果一本罗浮宫的相册被认为是对罗浮宫的复制（它可能会宣称只复制杰作，这是另外一回事，因为1956年的罗浮宫是为历史所支配的，也许它的杰作是受“杰作”这个模糊不清的概念支配的），艺术方面的所有相册

4–50　柯洛
从波波利花园看到的景色

和其他作品并不会复制一个根本不存在的博物馆。它暗示出它——更严格地说，它构成了它。它并不像沙特尔教堂、乌菲奇宫或凡尔赛宫的相册一样，是某个地方的证明和纪念，它创造了一个在其画页之外不存在的想像中的地方。

人类所知的最广阔的形象领域正在产生它的圣所，就像超自然的领域产生了教堂一样。但是这个使任何罗浮宫都成为孤岛的领域无论有多广大，它都在把那些有着忠实信念的人带回到所有那些像罗浮宫一样的地方。因为他们的信念是相同的：因为留声机唱片没有破坏音乐会；因为我们感受到有一种需要去重新发现那种特有的完美，或那种不可替代的人体的肌理，或那种仅仅属于原作的真实的或想像的灵魂；因为阿维尼翁的《圣母怜子》同提香的《仙女与牧羊人》之间的对话跟它们的复制品之间的对话并不完全是一回事。如

果没有博物馆，那么我们艺术作品的圣所会在哪里呢？在买这些作品的人的房间里吗？可以肯定，我们一开始就不会购买它们。关于塞尚的《大浴女》或毕加索的《格尔尼卡》同任何起居室（无论有多"现代"）之间的和谐，我们可以说上很多。每一位画家都希望在一个或两个世纪之内，他的画作会被收藏在博物馆里。艺术在日渐增多的人中所激发的敬意使它脱离了私人所有的观念，并且使收藏者成为暂时的拥有者。即使对于古代作品来说，私人收藏也是作品走向博物馆的第一步，在欧洲，如同在日本和美国一样，越来越少的人把大规模的收藏传之后代，越来越多的人把它们捐献出来，最后它们都将来到博物馆。它们将会来到一个正在寻找其形式的博物馆，并且无疑会与我们的博物馆不同，就像我们的博物馆跟过去的画廊不同一样。只有到它不再把艺术作品混同于工艺品的时候，只有到它从无墙的博物馆中洞悉它的最深刻影响是建立在它与死亡的关系之上的时候，这个博物馆才有可能找到它的形式。

4-51 奥马布埃 圣母子菲登圣座

博物馆为历史所支配，我们的创造概念不可能完全不考虑作品的历史序列。实际上，它似乎将在博物馆中扮演着一度由自然扮演的角色。《蒙娜丽莎》被认为是一件历史作品，它产生于韦罗乔与拉斐尔之间，它是亚历山大的一个伙伴，关于亚历山大，只留下了他加之于古代世界的荣耀与转变。亚历山大是一个令人目眩的死亡时刻。但是《蒙娜丽莎》（或任何重要的作品）并不是死的，即使她生于韦罗乔和拉斐尔之间。死了的是丽莎·德尔·乔康妲。《蒙娜丽莎》属于她的时代，又处在时间之外。我们对她的反应不是在知识的层面上，而是在表现（presence）的层面上。喜爱绘画首先就是感

4-52　卡拉瓦乔　圣母升天

觉到这种表现与同时代最华丽的家具的表现是完全不同的，就是知道一幅绘画作品——《蒙娜丽莎》、阿维尼翁的《圣母怜子》、或弗美尔的《戴头巾的少女》——不是一件物品，而是一种声音。这样一种表现不为亚历山大所拥有，但为一个人们对之祈祷的圣人所拥有，它是生存的一部分，并且是属于生命的。不是属于知识，而是属于生命。除了各种超自然的表现，它是惟一属于生命表现的。印度仍然在与我们说话，它同我们的分隔之深足以使我们确信，我们听不见古埃及的声音（埃及不再对我们说话）。它足以确证这样一个事实：消失的文明或文化——不论人们给予人类的冒险所采取的各种不同形式以什么样的名称——已经永远地消失了。苏美尔的灵魂、安第斯诸王国或墨西哥海湾的灵魂，以及古代埃及的灵魂，都已经永远地死了。一位伊西斯牧师和一位埃及雕塑家——或者甚至是一位埃及农民——与宇宙的关系，对于我们来说是不可理解的，去体察一种我们没有经历过的情感甚至于信念有什么意义呢？我们肯定已经发现了那些埃洛拉庙宇（它的文明还没有消失），那些希腊庙宇（我们的文明自称是它们的后代），以及那些大教堂（它的文明就是我们自己的文明）的灵魂了吗？如果文明的灵魂与它和世界的基本关系相联系，那么说世界本质上是一个遗忘的世界一点都不过分。消失了的文明的主要作品，甚至法老们的雕像、苏美尔黑暗时期的蛇雕像、史前洞穴里的野兽画像，所有的这些形象就在昨天还仍然是遗忘王国的一部分，但它们对我们来说是活生生的，或者说它们自身就带有自己复活的种子。将文明赶向死亡，并一个接一个地遮蔽迦勒底的星星和牧羊人的星星的巨大的横扫一切的运动，今天似乎是在徒劳地掠过最初的形象星群……如果没有苏美尔和巴比伦雕刻家的作品所要求的永恒，没有菲迪亚斯和米开朗琪罗的作品所要求的不朽，无墙的博物馆至少为它所选择的作品带来谜一般的从时间中的解脱。如果它带来了一个充满信徒并且永远不会荒芜的罗浮宫，那是因为真正的博物馆是那些本应属于死亡的东西在生命中的表现。

4-53　柯洛　树阴下的大门

4-54　罗德斯岛林多斯神庙的巨柱

但是我们已经发现，那些复活了的作品并不一定是不朽的。并且，如果死亡不能窒息天才的声音，那并不是因为天才通过作为其起点的语言的不朽而战胜了死亡，而是因为天才通过运用一种经常被修正、有时被遗忘的语言战胜了死亡，就像以自己连续不断的声音对许多世纪作出回应的回声。杰作并不保持一种绝对可靠的独白，它运用的是一种间断的、不屈不挠的复活的对话。

就这样，它沿着我们无法认清的道路前进，笼罩在迷雾之中：一阕往往短暂的合奏，一个有着其自身发展的无墙的博物馆，一种当今艺术家的艺术的发展，一种日复一日、无法阻挡地将现在变为过去的变形。慕尼黑的多彩重建试图使古希腊恢复生命，因为古希腊的作品作为死尸来到博物馆被认为是不适合的；但是蜡像博物馆作为对这些尸体的一种替代，远非对它们的无可征服的丰饶性的重新发现。一个罗马修道院可以在纽约重建，一个埃及的石室坟墓可以在罗浮宫重建，一个巴比伦的大门可以在柏林重建，但它们的流放，它们在博物馆里的出现就足以使它们变成艺术作品。甚至沙特尔的门廊也不能使它们的雕像免于变形，因为对艺术家来说，这些雕像与博物馆里的那些雕像的联系，比与邻近教堂里的雕像的联系更紧密，一旦其神圣使命完成，教堂就变成了无墙的博物馆里最大的画廊。在1910年，人们普遍认为复原了的《萨莫色雷斯的胜利》重新获得她的金子，她的手臂，她的喇叭。没有金子，没有手臂，没有喇叭，她已经重新获得了她的石头船首，就像一位黎明使者一样高踞在罗浮宫的大楼梯上。我们不是要她驶向萨莫色雷斯或亚历山大。她是驶向作为典范的卫城。艺术作品是在我们的艺术世界中，而不是在它们自己的艺术世界中被恢复生命的。

当希腊的全部作品——从庄严的形象到几何形象……——为我们所熟悉时，当我们漠然无视希腊化艺术如此多的重要作品，而将《萨莫色雷斯的胜利》尊为世界上最著名的雕像之一时，希腊并没有改变。当“希腊风格”这个词所表明的象征形象不再被认为是所有艺术的最高表现，也不再被说成是

典范性的理想化时，这种形象就改变了。拜占庭艺术象征形象的改变，取决于我们在其中是否看到借助神圣表现主义对人物的诠释，或是一个超自然世界对于全能创造者的领域的接近；非洲艺术形象的改变，取决于我们是否在其中看到一种通过野蛮的表现主义或神奇的创造对人的解释；印度最伟大艺术形象的改变，取决于我们是否在其中看到一种幻想表现主义或一种借助象征揭示绝对的企图。但是，如果知识的魔鬼引导我们理解昨天印度的思想或是今天的非洲思想，那它是对的；如果我们以对其“原始的力量”的意识去看黑人面具而不是将其看成某种野蛮的罗马风格的话，那么下面的说法就仍然是真实的：原始力量使我们接近非洲艺术的程度，就像伟大的基督教文本使我们接近莫阿萨克的山墙饰的程度一样。最博学的史前史研究者未必就是洞穴艺术最令人信服的阐释者；最明智的古埃及学者也未必是一个最能激起我们对埃及艺术热爱之情的人。（在艺术领域，一个使我们理解一种他不能让我们热爱的艺术的阐释者又有什么用呢？）如果我们是为了在一尊埃洛拉的雕像前重新发现第一个印度教徒发现它时所体验到的情感，那么我们会重新发现他们的崇敬情绪，而不仅仅是强化了雕像在我们心中所激起的情感。我们不能重新发现已经丢失的信念，因为它们中的每一个都是真理。

但是我们的文明本身变成了一个令人不安的阐释者，因为美只是艺术诸多领域中的一个。人们并不认为中世纪艺术和古代东方艺术的笨拙与一个蹩脚的18世纪画家的笨拙相似。但在这一点上，流浪画家所作的肖像画，以及艺人们献给神的作品，同中世纪的肖像画和圣母并不相似。哥特雕塑家和画家是笨拙的，因为黑暗时代最好的艺术家必然是幼稚的。但是，在启蒙时代取得胜利后的两个世纪里，宗教也被视为是幼稚的。只有勒南敢于谈论“西方宗教的虚妄”，他应该会激起司汤达还有伏尔泰的笑声，对他们来说，宗教只是意味着自然神论、迷信或欺诈，神圣对于他们是不可想像的。神圣形象对于我们来说比它们所表明的至为神圣的领域更直

4-55　皮耶－保罗·普鲁东　绑架波赛

4–56　喜剧作家米南达的云石雕像

接，但是我们意识到了它的存在——意识到了比邪恶本身更为复杂的灵魂的夜间生命的存在。希腊雕像和苏美尔的雕像之间的差异，会小于伏尔泰宣扬的人的观念和佛洛伊德所提出的人的观念之间的差异吗？

无墙的博物馆并非已消逝了的激情的遗产，它是艺术作品的汇集——但是在这些艺术品中，我们怎能只看到对艺术意志的表达呢？一个罗马式十字架与今天天才的无神论者所画的十字架并非兄弟——后者只能表明画家的天才。它是雕塑，但同时也是十字架。我们并不知道是什么创造了苏美尔人雕像周围的“光环”，但是我们十分清楚，它不会环绕在现代雕像的周围。莫阿萨克的《永恒》并不只通过材料的顺序来感染我们，我们在其中还发现了圣父面容的光辉，就像我们在欧坦的山墙饰内三角面上，以及在弗拉·安吉利科的最微不足道的画中，发现基督的光辉一样。在《达娜厄》中，提香失去了其造物主式的创造力，但雷诺阿或德拉克洛瓦等等并没有画出《达娜厄》的姊妹作。在所有的远东书法作品中，我们的画家和批评家所选择的是作为表达起点的白隐体——他们对于它的意义一无所知。在一个甚至连基督的名字都已消失的世界中，一尊沙特尔雕像仍然是雕像。在这种文明中，如果这个雕像没有消失，那么它表达的模糊意义与罗丹的雕塑是不一样的。哥伦布发现新大陆之前的人们说什么语言？对他们我们知之甚少。那些高卢钱币，那些由我们一无所知的部落浇铸的俄罗斯大草原青铜像，它们说的是什么语言？洞穴里的野牛又说什么语言？

艺术的语言与口语不同，但与音乐是秘密兄弟。（原因与那些在绘画抵制模仿时所假定的原因不同，它只被作为语言来考虑，而不是作为对自由的随意表达来考虑。）我们知道是什么使一件艺术作品同产生它或给予它存在理由的意识形态区分开来。《守夜》、晚期提香作品以及《圣维克多山》、《思想者》、莫阿萨克的山墙饰、古德阿王子的雕像、法老祖塞尔的雕像、非洲的《祖先》，它们只有通过形式来对我们说话，就像帕莱斯特里纳的《求怜经配曲》、《奥尔菲奥》、《堂乔万

尼》或《第九交响曲》只能用同一音阶的音符来对我们说话一样。这是无法翻译的。

重要的是这些雕像和绘画在对我们说什么，而不是它们说过什么。毫无疑问，皇家之门的形象对我们说过的话源于它们曾对沙特尔人所说过的话，而且它们对我们说过的话与湿婆雕像对我们所说的话截然不同。但是，即使艺术观念对他们来说是陌生的，雕刻这些雕像的天才雕塑家们想要创造的是比他们之前的形象更值得尊敬的形象，他们有意无意地同这些形象作比较——就像那些信徒们本能地所作的那样。当《国王们》不再被拿来与它们的先驱相比，而是被拿来与古代雕像相比时，它们的声音就沉寂了。如果在这么多年的湮没无闻之后，我们听到了效仿十字军的无伴奏合唱或《罗摩衍那》颂歌的歌曲，那是因为历史学家已经为我们恢复了文本，或者是因为我们已经发现了12世纪或吠陀时代的信仰；那是因为我们崇敬与苏美尔雕像和印度洞穴，与雅典卫城和佛罗伦萨坟墓——与世界上的所有雕像——为伴的它们。这是变形之歌，在我们之前没人聆听过它——在这首歌中，美学、梦想甚至宗教都不再是歌词，而是一首永不衰竭的音乐。

图版目录

引　言

引-1　路易·托吉　但吉女士，法兰斯瓦·巴塞勒尔·但吉·度·费将军之妻

引-2　路易·托吉　玛丽·勒荷琳斯卡，法国皇后，路易十五之妻

引-3　米开朗琪罗　摩西

引-4　佛罗伦萨画派　佛罗伦萨文艺复兴的五位大师：乔托、乌切罗、多纳太罗、莫内提、布鲁列涅斯奇

引-5　胡伯·罗勃　大画廊荒废的想像图

第一章

1-1　列奥纳多·达·芬奇　自画像(素描)

1-2　达·芬奇　蒙娜丽莎

1-3　提香　基督在抹大拉的玛利亚面前现身

1-4　乔托　但丁正在诵读《神曲》

1-5　乔托　金色大门的集会

1-6　达·芬奇　岩间圣母

1-7　达·芬奇　最后的晚餐

1-8　拉斐尔　艺术家的肖像和他的朋友

1-9　米开朗琪罗　最后的审判(局部)

1-10　杜乔　圣母子荣登圣座

1-11　乔托工作室　钉在十字架上的基督、圣母、传福音者圣约翰和在顶端的塘鹅

1-12　法兰斯瓦·布歇　出浴的戴安娜

1-13　法兰切斯可·夸尔弟　威尼斯总督在11月21日到塞鹿特教堂纪念1630年黑死病的结束

1-14　乔托　犹大之吻

1-15　乔托　犹大之吻(局部)

1-16　夏尔丹　奶油蛋卷

1-17　凡·高　向日葵

1-18　安格尔　旁克库克夫人

1-19　安格尔　希维耶夫人

1-20　格罗　1807年2月9日在艾洛战场上的拿破仑

1-21　德拉克洛瓦　迪普的海

1-22　德拉克洛瓦　艺术家的自画像

1-23　波提切利　维纳斯(局部)

1-24　米开朗琪罗　大卫(局部)

1-25　提香　圣奥古斯丁治疗麻风病人

1-26　德拉克洛瓦　但丁和维吉尔渡过地狱围绕的湖面(又名但丁之船)

第二章

2-1　马奈　阳台

2-2　穆里略　少女和她的家庭教师

2-3　夏尔丹　死亡的兔子与猎具

2-4　多纳太罗　圣母与圣子

2-5　马奈　处决马克西米利安皇帝

2-6　杜米埃　下棋的人

2-7　塞尚　有时钟的静物

2-8　凡·高　戴着灰色毛毡帽的自画像

2-9　亨利·马蒂斯　凉台上的女人

2-10　拉斐尔　神圣家庭

2-11　波提切利　维纳斯诞生

2-12　多纳太罗　大卫

2-13　马奈　奥林匹亚(局部)

2-14　德拉克洛瓦　吞食兔子的狮子

2-15　德拉克洛瓦　圣殇图

2-16　鲁本斯　海琳娜·福尔蒙特与她的小孩，克雷儿－尚恩与法兰斯瓦

2-17　多纳太罗　圣乔治

2-18　德拉克洛瓦　奥菲莉亚之死

2-19　塞尚　圣维多利亚山

2-20　塞尚　水果

2-21　委拉斯凯兹　火神的煅铁场

2-22　凡·高　椅子与烟斗

2-23　凡·高　农舍

2-24　凡·高　河岸春色

2-25　凡·高　安特卫普雪景

2-26　塞尚　吸烟者

2-27　修拉　马戏

2-28　路易-麦可·范·路　丹尼斯·狄德罗

2-29　根兹巴罗　亚尔斯顿女士

2-30　塞尚　穿天蓝色衣服的太太

2-31　德拉克洛瓦　在家中的阿尔及利亚女人

2-32　修拉　女模特儿

2-33　塞尚　艾克斯附近的大松树

2-34　塞尚　马恩河边

2-35　凡·高　收割者

2-36　凡·高　夜咖啡馆

2-37　狄奥多·卢梭　枫丹白露森林中阿培蒙的橡树丛

2-38　查理-法兰斯瓦·杜比尼　在欧普特伏的水门

2-39　近代照片　舞蹈

2-40　杰曼-尚·德鲁也　被囚禁在敏特内的马利尔斯

2-41　马丁·道林　厨房的内部

2-42　尚·法兰斯瓦·皮耶·佩朗　密提亚德斯的丧礼

2-43　简安·多明尼克·提也波洛　嘉年华场景(又名小步舞曲)

2-44　乔凡尼·巴提斯达·提也波洛　井边的蕾贝卡

第三章

3-1　米开朗琪罗　基督受难像

3-2　鲁本斯　玛丽·德·梅迪契的诞生

3-3　鲁本斯　玛丽·德·梅迪契的命运

3-4　鲁本斯　玛丽的教育

3-5　阿波罗(雕像)

3-6　罗马地下墓窟(墙画)

3-7　米开朗琪罗·梅里西　年轻的酒神

3-8　拉斐尔　基督的变容

3-9　柯洛　从梅迪契别墅看罗马特里尼塔山的教堂

3-10　阿里·雪佛　杰利柯逝世

3-11　狄奥多·杰利柯　正在下命令的一位帝国骑兵军官

3-12　古希腊的埃斯特罗坎壁画　战车赛

3-13　古希腊埃斯特罗坎壁画　舞蹈家

3-14　古希腊陶器中的最早杰作之一　弗朗索瓦陶瓶

3-15　萨莫色雷斯　胜利女神

3-16　尼多的阿佛狄特(复制品)

3-17　古希腊神话传说中的赫拉克勒斯杀死革德翁

3-18　安德利亚·曼坦尼亚　圣母的胜利

3-19　米开朗琪罗　布鲁日圣母

3-20　卢卡·德拉·罗比阿　圣母

3-21　米开朗琪罗　最后的审判

3-22　迭戈·委拉斯凯兹　十字架上的基督

3-23　怀抱耶稣的雕像(夏特勒大教堂北耳堂外)

3-24　凡·高　午后小憩

3-25　路以尼　怀抱沉睡圣婴的圣母与三天使

3-26　巴托洛·迪·佛莱迪　将基督献给上帝

3-27　安德利亚·罗比阿　圣母领报

3-28　乔尔乔内(塞巴斯蒂亚诺·备尔·皮翁博完成)　三哲人

3-29　彼托·凡奴契(又名伊勒·佩鲁及诺)　圣塞巴斯蒂安

3-30　米开朗琪罗　暮

3-31　米开朗琪罗　晨

3-32　米开朗琪罗　日

3-33　米开朗琪罗　夜

3-34　毕加索　索列尔肖像

3-35　毕加索　裸露的少年

3-36　毕加索　将手交叉于胸前的女人

3-37　卢西恩·弗洛伊德　沉睡中的裸体

3-38　卢西恩·弗洛伊德　静物与龙舌兰

3-39　山本文彦　铁桥的风景

第四章

4-1　贾克－路易·大卫　卢森堡皇宫花园的风景

4-2　古希腊绘画

4-3　古希腊绘画

4-4 根据荷马史诗《奥德赛》绘制的陶瓶画

4-5　福拉哥纳尔　沐浴者

4-6　大雅典娜节的巡游行列

4-7　作酒之神戴奥尼苏斯

4-8　相互搀扶着的二醉汉

4-9　古希腊剧作家埃斯库罗斯

4-10　敦煌古窟：众弟子围绕下的佛

4-11　埃及艺术　法老头像　(细部)

4-12　帕特农神殿

4-13　雕像维纳斯(复制品)

4-14　帕特农神殿的便门

4-15　博施　圣安东尼的欲望(细部)

4-16　米开朗琪罗　夜(局部)

4-17　梅索尼埃《1814》

4-18　福拉哥纳尔　主神父柯乐苏斯牺牲自己以拯救卡莉尔荷

4-19　阿尔弗雷德·西斯莱　在贝尼的有风的日子

4-20　路易·尤金尼欧·梅任狄兹　拿着静物习作的艺术家肖像

4-21　格累兹　不孝的惩罚

4-22　古希腊墓碑上的祖母与孙儿

4-23　路易·利奥波德·波力　到达的马车

4-24　帕特农神庙上的神像

4-25　行进的马队(帕特农神庙)

4-26　沉思的少女雕像

4-27　罗马朱庇特神庙

4-28　毕加索　裸女人

4-29　毕加索　友谊

4-30　大卫　阻止战斗的撒宾女人

4-31　大卫　执法官将布鲁特斯的儿子的躯体带到他面前

4-32　巴隆·法兰斯瓦·哲拉德　伯爵夫人荷纽儿·德·圣－尚·当纽勒

4-33　凡·高　阿尔勒的太太们关于花园的回想

4-34　约瑟夫·马洛·威廉·泰纳　远方河流和海湾的风景

4-35　法兰斯瓦-马鲁斯·葛内　罗马特里尼塔山的教堂

4-36　尚-安瑞·华托　哑剧丑角，也称为吉里

4-37　苏利瑞斯　西蒙家的盛宴

4-38　修拉　骚动舞(局部)

4-39　安格尔　菲利伯·希维耶

4-40　安格尔　被神化崇拜的荷马

4-41　高更　在山脚下

4-42　高更　聚在一起的人

4-43　拉斐尔　圣乔治屠龙

4-44　凡·高　收割者

4-45　杰利柯　罗马的野马竞赛

4-46　杰利柯　1821年在艾普森市的德尔赛马

4-47　乔尔乔内　牧羊人来拜

4-48　苏利瑞斯　唐·塞撒瑞·班凡提，拉特兰圣堂参事会会员集会之住持

4-49　巴那巴·达·莫底那　圣母子

4-50　柯洛　佛罗伦萨，从波波利花园看到的景色

4-51　契马布埃　圣母子荣登圣座

4-52　卡拉瓦乔　圣母升天

4-53　柯洛　树阴下的大门

4-54　罗德斯岛林多斯神庙的巨柱

4-55　皮耶-保罗·普鲁东　绑架波赛

4-56　喜剧作家米南达的云石雕像

封面页
书名页
版权页
前言页
目录页
引言
第一章
第二章
第三章
第四章
图版目录
附录页